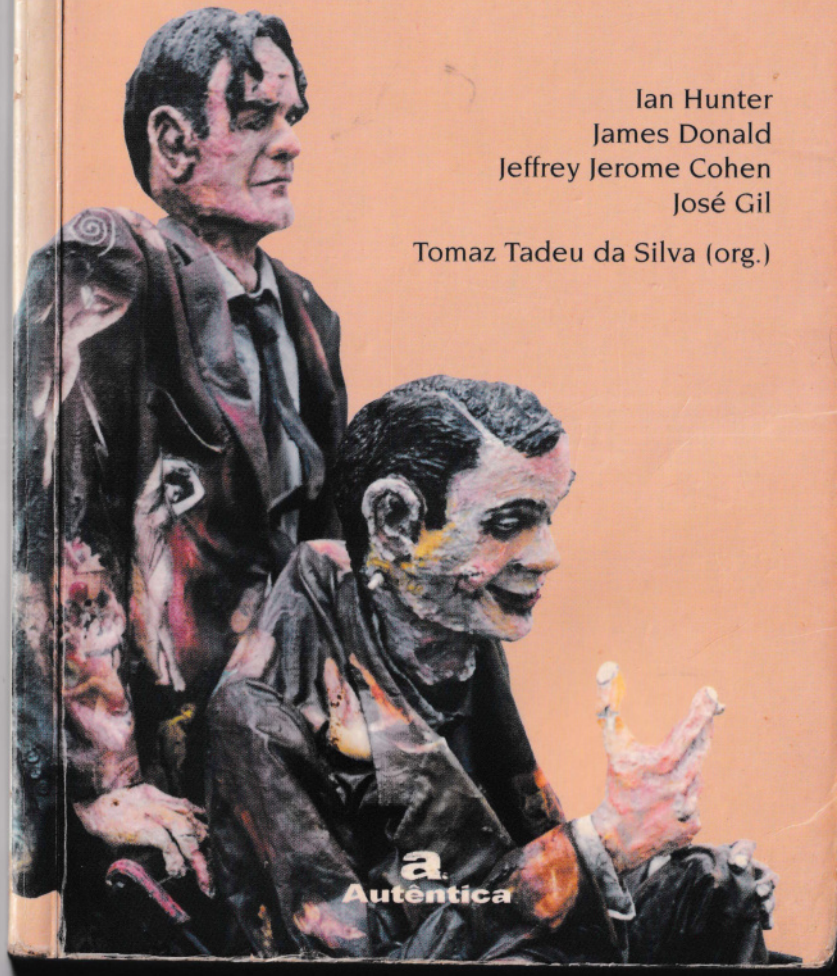
Estudos Culturais

Pedagogia dos monstros

Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras



Ian Hunter
James Donald
Jeffrey Jerome Cohen
José Gil

Tomaz Tadeu da Silva (org.)

Autêntica

Pedagogia dos monstros está organizado em torno de três ensaios do autor inglês James Donald, extraídos de seu livro originalmente publicado sob o título de *Sentimental education*. Donald argumenta, em síntese, que a teoria educacional — tanto a tradicional quanto a crítica — tem adotado uma concepção demasiadamente fácil e ligeira sobre a relação entre os objetivos da educação e os seus resultados ou entre sociedade e subjetividade. Donald recorre, nos ensaios aqui traduzidos, aos monstros de nossa ficção para tentar complicar essa equação simplista. Para Donald, a "existência" dos monstros é a prova de que, ao contrário do que supõem as teorias pedagógicas, nós nunca sabemos, na verdade, onde exatamente está situada nossa subjetividade. Como criaturas da limiaridade, das regiões fronteiriças, os monstros nos mostram, constantemente, que embora o Estado, a pedagogia oficial, o currículo canônico, o poder, em suma, piamente acreditem que o tipo de subjetividade que querem desenvolver será efetivamente realizado, haverá sempre um excesso, um resíduo, uma incongruência que lhes escapam. Os monstros estão aí para nos lembrar da insegurança e da instabilidade da identidade.

O livro inclui também uma resenha sobre o livro original de Donald, feita por Ian Hunter. A questão mais geral dos monstros e da monstruosidade é o tema do ensaio de abertura, de autoria de

15,00

Col. Est. Luis Eduardo Magalhães
Rua Dr Anísio Moreira Alves. S/N
CEP 44.190-000 - Santo Estevão -Ba
Cód. 76447

Recebido
Em 16 / 05 / 02

Responsável pelo recebimento
- SEC / Projeto Bahia / PDE / Cx. Escolar
do Col. Est. Lui E. Magalhães

Pedagogia dos monstros

Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras

Créditos

1. Os ensaios de James Donald correspondem aos capítulos 1, 4 e 5 de seu livro *Sentimental education. Schooling, popular culture and the regulation of liberty*, publicado pela editora Verso, Londres, 1992. Publicados aqui com a autorização da editora.
2. O ensaio de Jeffrey Jerome Cohen, "A cultura dos monstros: sete teses", corresponde ao capítulo introdutório do livro por ele organizado, *Monster theory. Reading culture*, publicado pela University of Minnesota Press, 1996. Publicado aqui com a autorização da editora.
3. O ensaio de Ian Hunter, "Subjetividade e governo", foi originalmente publicado na revista *Economy and Society*, 22(1), 1993: p. 123-134, editora Carfax. Publicado aqui com a autorização da editora.
4. O ensaio de José Gil é composto do capítulo introdutório (p. 9-18) e do capítulo VII (p. 135-143) de seu livro *Monstros*, publicado em 1994, por Quetzal Editores, Lisboa, Portugal. É republicado aqui com autorização do autor.

James Donald
Ian Hunter
Jeffrey Jerome Cohen
José Gil

Organização e traduções:
Tomaz Tadeu da Silva

Pedagogia dos monstros

Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras

BIBLIOTECA
Professora - Marizélia de Jesus Souza
Nº Registro: 0901
Data: 28 / 05 / 03

Autêntica
Belo Horizonte
2000

Copyright © 2000 by Tomaz Tadeu da Silva

CAPA
Jairo Alvarenga Fonseca
(*sobre escultura de Yoel Novoa, fotografada por Jorge Boido)*

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA
Waldênia Alvarenga Santos Ataide

REVISÃO
Cilene De Santis

C678 Cohen, Jeffrey Jerome
Pedagogia dos monstros - os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras / Jeffrey Jerome Cohen ; tradução de Tomaz Tadeu da Silva --- Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
200 p. – (Coleção Estudos Culturais, 3)

ISBN 85-86583-73-1

1. Antropologia. 2. Sociologia. 3. Cultura. 4. Silva, Tomaz Tadeu da. 1. Título. II Série.

CDU 572
301
008

2000

Todos os direitos reservados no Brasil pela Autêntica Editora. Nenhuma parte desta publicação poderá ser reproduzida, seja por meios mecânicos, eletrônicos, seja via cópia xerográfica sem a autorização prévia da editora.

Autêntica Editora
Rua Tabelião Ferreira de Carvalho, 584 — Cidade Nova
Belo Horizonte/MG — 31170-180 — Tel: (55 31) 481-4860
www.autenticaeditora.com.br

Agradecimentos

Sou gratíssimo ao escultor argentino Yoel Novoa por me permitir utilizar imagens de sua escultura "Arlt lleva a Rigoletto para presentarle su novia". Também sou imensamente agradecido a Jorge Boido por tê-la fotografado. Agradeço também a todas as editoras que permitiram a reprodução dos ensaios que compõem este livro e sou especialmente grato a José Gil pela permissão dada para utilizar dois dos capítulos que compõem seu livro *Monstros* (Quetzal).

Tomaz Tadeu da Silva

Sumário

11
Monstros, ciborgues e clones:
os fantasmas da Pedagogia Crítica
Tomaz Tadeu da Silva

23
A cultura dos monstros: sete teses
Jeffrey Jerome Cohen

61
Liberdade bem-regulada
James Donald

89
Cheios de si, cheios de medo:
os cidadãos como ciborgues
James Donald

105
Pedagogia dos monstros: o que
está em jogo nos filmes de vampiro?
James Donald

141
Subjetividade e governo
Ian Hunter

165
Metafenomenologia da
monstruosidade: o devir-monstro
José Gil

185
Referências bibliográficas

197
Autores

199
A arte e o artista da capa

Monstros, ciborgues e clones: os fantasmas da Pedagogia Crítica

Tomaz Tadeu da Silva

"Senhoras e senhores, lamentamos informar que o sujeito da educação já não é mais o mesmo". Este parece ser o anúncio mais importante da teoria cultural e social recente. O sujeito racional, crítico, consciente, emancipado ou libertado da teoria educacional crítica entrou em crise profunda.

O questionamento do sujeito centrado, unificado e homogêneo da tradição humanista abala as bases mesmas da chamada "pedagogia crítica". A persistente consigna que tem estado no centro de todas as vertentes dessa pedagogia pode ser sintetizada na fórmula "formar a consciência crítica". Pode-se variar a fórmula, substituindo o verbo por "produzir", "educar", "desenvolver"; o substantivo por "cidadão", "pessoa", "homem", "sujeito", "indivíduo" e o adjetivo por "consciente", "reflexivo", "participante", "informado", "integral", entre tantas outras possibilidades. O pressuposto é, entretanto, sempre o mesmo: que existe algo como um núcleo essencial de subjetividade que pode ser pedagogicamente manipulado para fazer surgir o seu avatar crítico na figura do sujeito que vê a si próprio e à sociedade de forma inquestionavelmente transparente, adquirindo, no processo, a capacidade de contribuir para transformá-la. O sujeito crítico da pedagogia crítica é a réplica perfeita do sociólogo crítico da educação que, de sua posição soberana — livre

dos constrangimentos que produzem a turvada compreensão da sociedade que têm os indivíduos comuns —, vê a sociedade como se vê um mecanismo de relógio, tornando-se apto, assim, a consertá-la.

Esta rica e querida fórmula já não nos parece tão tranqüila. Poucos acreditam, hoje, numa visão transparente da sociedade, a qual, para começar, supõe uma concepção da sociedade como *única* e *unificada*. Além disso, a soberana posição de uma "consciência crítica" baseia-se no pressuposto da existência de uma teoria total da sociedade que se torna insustentável num contexto no qual as metanarrativas de qualquer gênero são olhadas com profunda desconfiança. A realização do sujeito ideal da pedagogia crítica depende, igualmente, da aceitação de uma epistemologia realista pela qual se supõe a existência de um referente último e "objetivo" — "a" sociedade —, acessível apenas a uma ciência crítica da sociedade e, espera-se, ao sujeito plenamente realizado da pedagogia crítica. No quadro da chamada "virada lingüística", torna-se altamente questionável continuar sustentando que exista uma coisa chamada "a" sociedade.

É, entretanto, ao seu próprio núcleo, à noção de "consciência crítica", que se dirige o golpe mortal contra a pedagogia crítica. Os questionamentos dirigidos à chamada "filosofia da consciência" que está na origem dessa concepção partem de várias direções da teoria social contemporânea. Basicamente, a chamada "filosofia da consciência" — que atende também pelo nome de "teoria do sujeito" — pressupõe que o indivíduo humano é o centro e a origem do pensamento e da ação, que o ser humano é o soberano senhor de suas

reflexões e de seus atos, que seus pensamentos e ações são, fundamentalmente, racionais e conscientes. Trata-se do conhecido "sujeito cartesiano", assim chamado por ter sido, supostamente, descrito pela primeira vez por Descartes. Esse "sujeito" caracteriza-se, assim, por ser centrado, unificado, homogêneo, racional, consciente, reflexivo. Esse "sujeito" tem uma interioridade, um núcleo de subjetividade supostamente pré-social, extralingüístico e a-histórico. Trata-se, enfim, de um sujeito soberano.

É, primeiramente, a Psicanálise, com Freud e, depois, com Lacan, que vai atacar a soberania desse sujeito ao afirmar que ele não é quem pensa que é, que ele não faz o que pensa que faz. Com a Psicanálise o sujeito cartesiano sofre um primeiro descentramento: ele é deslocado do consciente para o inconsciente, de um núcleo essencial para um processo formativo, do pré-lingüístico e do pré-social para o lingüístico e o social. É com a chamada "teoria pós-estruturalista" e com as perspectivas chamadas de "pós-modernas", entretanto, que a "teoria do sujeito" vai se tornar claramente insustentável. Com Foucault, o "sujeito" não passa de um efeito das práticas lingüísticas e discursivas que o constroem como tal. Se, para a Psicanálise, o sujeito não é quem ele pensa que é, para Foucault, o sujeito não é nada mais do que aquilo que dele se diz. O "sujeito", mais do que originário e soberano, é derivado e dependente. O "sujeito" que conhecemos como base e fundamento da ação é, na verdade, um *produto* da história.

Com Derrida, é o persistente pressuposto do sujeito concebido como presença para si mesmo, em cuja interioridade o próprio mundo existiria também como presença, que vai ser posto à prova. Para Derrida, a

concepção de sujeito da metafísica ocidental confunde-se com seu fonocentrismo. Por estarem "colados" ao seu emissor, os sons que produzimos por meio da linguagem oral parecem coincidir com a presença de seus correspondentes significados em alguma suposta interioridade subjetiva. Os "pensamentos" que temos parecem brotar dessa região de plena presença interior do significado, sem qualquer intermediação da linguagem. A linguagem em sua expressão oral aparentemente coincide com o próprio significado em sua plena e pura presença. Em contraste, a escrita, na medida em que pode ser separada de seu emissor, parece ser uma expressão derivada e secundária do significado. Na argumentação de Derrida, entretanto, a linguagem oral não detém, em termos da presença não-mediada do significado, qualquer privilégio relativamente à linguagem escrita. Em síntese, não existe qualquer interioridade, subjetividade ou consciência que aloje, independentemente da sua expressão como traço lingüístico material, a presença do significado. Com Derrida, a subjetividade dissolve-se na textualidade. O "sujeito", se é que ele existe, não passa de simples inscrição: ele é pura exterioridade. Não há lugar, aqui, para qualquer "teoria do sujeito" ou "filosofia da consciência".

É com Deleuze e Guattari, entretanto, que o questionamento da "teoria do sujeito" se radicaliza. Em oposição a Foucault e Derrida, que questionam o "sujeito" da "filosofia da consciência" sem se arriscarem a propor nada em troca, Deleuze e Guattari desenvolvem toda uma pragmática da subjetividade na qual desaparecem quaisquer referências a "sujeitos" como entidades ou substâncias concebidos como centros ou origens da ação humana. Para começar, o mundo é

concebido como sendo constituído de "máquinas" que se definem não por qualquer caráter essencial mas simplesmente porque produzem: o que interessa são só seus efeitos. Como tal, não há qualquer distinção entre "máquinas" biológicas, humanas, mecânicas, eletrônicas, naturais, sociais, institucionais... As máquinas se caracterizam pelos fluxos que circulam entre elas: certas máquinas emitem fluxos que são "interrompidos" por outras máquinas, as quais, por sua vez, produzem outros fluxos, que são "interrompidos", etc. Ao conceber o mundo como sendo formado por máquinas, Deleuze e Guattari rejeitam qualquer distinção entre sujeito e objeto, entre cultura e natureza, entre interioridade e exterioridade. Diferentemente da subjetividade da "teoria do sujeito", as máquinas de Deleuze e Guattari não são caracterizadas pelo que são, mas pelo que fazem. Não há qualquer tentativa, entretanto, de fazer remontar as ações a qualquer suposta origem — justamente o gesto fundador da "teoria do sujeito". Tal como em Nietzsche, não se deve ir atrás do "fazedor", mas apenas do "fazer" e do "feito". Nenhum ponto fixo, nenhuma substância, nenhuma essência, nenhuma origem, nenhum centro. Apenas linhas, fluxos, intensidades, energias, conexões, combinações. Com Deleuze e Guattari, a teorização pós-estruturalista livra-se não apenas do "sujeito", mas de todo o vocabulário que torna possível falar sobre ele, substituindo-o por uma linguagem completamente nova, constituída de entes e seres que lhe são completamente estranhos: máquinas desejantes, corpos sem órgão, agenciamentos...

Se com Foucault aprendemos que o "sujeito" é um artifício da linguagem, com Deleuze e Guattari aprendemos que o "sujeito" é um artifício — ponto.

É precisamente isso que eles querem enfatizar quando substituem a linguagem espiritualista, idealista, transcendentalista de "almas" e "sujeitos" pela linguagem profana, materialista, imanentista de "máquinas" e "corpos sem órgãos". Mas se a teorização de Deleuze e Guattari aponta, ainda, para seres e processos que nos parecem demasiadamente teóricos e abstratos, a teoria cultural contemporânea vem nos dizendo que pelo menos alguns desses seres e processos já estão entre nós. Para a teoria cultural contemporânea, a "existência" de monstros, ciborgues e autômatos complica, definitivamente, o privilégio tradicionalmente concedido ao ser humano ou, se quisermos, ao "sujeito", com todas as propriedades que costumam ser descritas no "manual do usuário" que o acompanha (por favor, consulte o seu): essencialidade, consciência, autonomia, liberdade, interioridade. Os fundamentos da "teoria do sujeito" tornam-se ainda mais duvidosos com o desenvolvimento da chamada engenharia genética, sobretudo, as possibilidades abertas com a manipulação do código genético e da clonagem.

Tal como demonstrado por Donna Haraway, a generalização da simbiose entre máquina e organismo, no mundo contemporâneo, torna cada vez mais difícil distinguir aquilo que é puramente organismo daquilo que é puramente máquina. Se com Darwin o homem se tornou ontologicamente indistingüível dos outros seres vivos, a existência "real" de ciborgues torna problemática distinções ontológicas demasiadamente nítidas entre homem e máquina. O privilégio dado à subjetividade humana, com todos os atributos que lhe são anexados, torna-se, no mínimo, duvidoso. Essa confusão de

fronteiras é magnificamente ilustrada no filme *Blade runner*, no qual a trama gira precisamente em torno da dificuldade de se distinguir entre "verdadeiros" seres humanos e "replicantes". Não é que as máquinas se tornem "humanizadas", mas o contrário: são os seres humanos que são expostos em toda sua artificialidade.

Mas se os ciborgues, tal como a engenharia genética, expõem a artificialidade da subjetividade humana de forma concreta e material, há uma outra espécie de criatura que expõe, agora no terreno propriamente cultural, a *ansiedade* que o ser humano tem relativamente ao caráter artificial de sua subjetividade: o monstro da tradição, da literatura e do cinema. No fundo, a questão da subjetividade diz respeito, sobretudo, ao cruzamento de fronteiras: entre o humano e o não-humano, entre cultura e natureza, entre diferentes tipos de subjetividade. O monstro, "pura cultura", como diz Cohen, em seu ensaio neste livro, expressa nossa preocupação com a diferença, a alteridade e a limiaridade. A "existência" dos monstros é a demonstração de que a subjetividade não é, nunca, aquele lugar seguro e estável que a "teoria do sujeito" nos levou a crer. As "pegadas" do monstro não são a prova de que o monstro existe, mas de que o "sujeito" não existe.

Chegamos, assim, ao presente livro. Seu núcleo é constituído por três capítulos extraídos do livro de James Donald, *Sentimental education*. Publicado em 1992, foi talvez o primeiro trabalho teórico a colocar em questão, de forma explícita e elaborada, os fundamentos da "teoria do sujeito" no campo educacional. Misturando crítica cultural com filosofia política e psicanálise, Donald recorre, sobretudo, à análise da ficção sobre

monstros para chamar a atenção para o caráter problemático da natureza da subjetividade pressuposta na teoria pedagógica — sobretudo na teoria pedagógica crítica. A "pedagogia dos monstros" não desenvolve uma pedagogia dirigida à formação de monstros nem uma pedagogia que utilize os monstros com fins formativos. A "pedagogia dos monstros" recorre aos monstros para mostrar que o processo de formação da subjetividade é muito mais complicado do que nos fazem crer os pressupostos sobre o "sujeito" que constituem o núcleo das teorias pedagógicas — críticas ou não.

Tendo como eixo esses três capítulos de Donald, o presente livro completa-se com uma resenha de Ian Hunter sobre o livro original de Donald, *Sentimental education*. Por explicitar, mas também por questionar em alguns pontos os argumentos de Donald, ela nos ajuda a compreender melhor as complicações da questão da subjetividade em educação. Além disso, o livro inclui também um capítulo sobre "teoria dos monstros", escrito por Jeffrey Jerome Cohen, extraído do livro por ele organizado, *Monster theory: reading culture*. Embora não discuta nenhuma questão propriamente educacional, ele desenvolve *insights* que reforçam o argumento implícito de Donald, de que, parodiando Lévi-Strauss, os monstros são bons para pensar. Tal como os ciborgues, eles mostram, como diz Girard, citado no ensaio de Cohen, que a nossa ansiedade não é causada pela diferença, mas pela *falta* de diferença: entre nós (mas quem somos nós?) e eles — os monstros, as máquinas e os ciborgues.O livro fecha com um ensaio do escritor português José Gil, extraído de seu livro *Monstros* (Lisboa: Quetzal, 1994).

NOTAS

[1] O livro original de James Donald, *Sentimental education*, está constituído pelos seguintes capítulos: 1. "Introduction. Well-regulated liberty"; 2. "Beacons of the future. The State as educator"; 2. "How English is it? Popular literature and national culture"; 3. "The machinery of democracy. Education, entertainment and mass civilization"; 4. "Strutting and fretting. Citizens as cyborgs"; 5. "What's at stake in vampire films? The pedagogy of monsters"; 6. "Mrs. Thatcher's legacy. The re-regulation of broadcasting and education"; 7. "Diagrams of citizenship. On education and democracy". Incluem-se no presente livro apenas os capítulos 1, 4 e 5. O capítulo 2 está traduzido para o espanhol como "Faros del futuro: enseñanza, sujeción y subjetivación". In: LARROSA, Jorge (org.). *Escuela, poder y subjetivación*. Madri: Piqueta, sd: 21-76.

[2] Três livros recentes que tratam dos monstros: TUCHERMAN, Ieda. *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Vega, 1999; NAZÁRIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998; FLORESCU, Radu. *Em busca de Frankenstein. O monstro de Mary Shelley e seus mitos*. São Paulo: Mercuryo, 1998. Na área educacional, apareceu recentemente em espanhol: MEIRIEU, Philippe. *Frankenstein educador*. Barcelona: Laertes, 1998.

A cultura dos monstros: sete teses

Jeffrey Jerome Cohen

O que proponho aqui, como uma primeira aproximação, é o esboço de um novo *modus legendi*: um método para se ler as culturas a partir dos monstros que elas engendram. Ao fazer isso, violarei, parcialmente, dois dos sagrados preceitos dos Estudos Culturais: a compulsão da especificidade histórica e a insistência de que todo conhecimento é local, o mesmo valendo, portanto, para todas as cartografias desse conhecimento. Sobre o primeiro, apenas direi que, nos Estudos Culturais, a história de hoje (disfarçada, talvez, como "cultura") tende a ser fetichizada como um *telos*, como um determinante final de significado; depois de Paul De Man, depois de Foucault, depois de Hayden White, devemos ter em mente que a história é apenas um outro texto em uma procissão de textos e não uma garantia de qualquer significação singular. A mudança teórica e analítica que se distancia da *longue durée* e se aproxima das microeconomias (do capital ou do gênero) está freqüentemente associada à crítica foucaultiana; entretanto, críticos recentes são da opinião de que onde Foucault errou foi principalmente em seus detalhes, em suas minuciosas particularidades. Não obstante, sua metodologia — sua arqueologia das idéias, sua história do impensado — continua, com boa razão, a rota preferida de análise para a maior parte dos críticos contemporâneos, quer eles trabalhem sobre a cibercultura pós-moderna, quer sobre a Idade Média.

Vivemos em uma época que corretamente renunciou à Teoria Unificada, uma época na qual nos damos conta de que a história (tal como a "individualidade", a "subjetividade", o "gênero", a "cultura") é composta de uma variedade de fragmentos e não de inteiros epistemológicos sem rachaduras ou imperfeições. Alguns fragmentos serão aqui recolhidos e temporariamente colados para formar uma rede frouxamente integrada — ou, melhor, um híbrido inassimilado, um corpo monstruoso. Em vez de desenvolver uma "teoria da teratologia", eu lhes apresento um conjunto de postulados desmembráveis de momentos culturais específicos. Apresento-lhes sete teses, para que comecemos a compreender as culturas por meio dos monstros que elas geram.

TESE I:
O CORPO DO MONSTRO É UM CORPO CULTURAL

Vampiros, enterro, morte: enterre o cadáver onde a estrada se bifurca, de modo que quando ele se erguer do túmulo não saberá que caminho tomar. Crave uma estaca em seu coração: ele ficará pregado ao chão no ponto de bifurcação, ele assombrará aquele lugar que leva a muitos outros lugares, aquele ponto de indecisão. Decapite o cadáver, de forma que, acéfalo, ele não se reconheça como sujeito, mas apenas como puro corpo.

O monstro nasce nessas encruzilhadas metafóricas, como a corporificação de um certo momento cultural — de uma época, de um sentimento e de um lugar.[1] O corpo do monstro incorpora — de modo bastante

literal — medo, desejo, ansiedade e fantasia (ataráxica ou incendiária), dando-lhes uma vida e uma estranha independência. O corpo monstruoso é pura cultura. Um constructo e uma projeção, o monstro existe apenas para ser lido: o *monstrum* é, etimologicamente, "aquele que revela", "aquele que adverte", um glifo em busca de um hierofante. Como uma letra na página, o monstro significa algo diferente dele: é sempre um deslocamento; ele habita, sempre, o intervalo entre o momento da convulsão que o criou e o momento no qual ele é recebido — para nascer outra vez. Esses espaços epistemológicos entre os ossos do monstro constituem a conhecida fenda da *différance* de Derrida: um princípio de incerteza genética, a essência da vitalidade do monstro, a razão pela qual ele sempre se ergue da mesa de dissecção quando seus segredos estão para ser revelados e desaparece na noite.

TESE II:
O MONSTRO SEMPRE ESCAPA

Vemos o estrago que o monstro causa, os restos materiais (as pegadas do yeti através da neve tibetana, os ossos do gigante extraviados em um rochoso precipício), mas o monstro em si torna-se imaterial e desaparece, para reaparecer em algum outro lugar (pois quem é o yeti se não o homem selvagem medieval? Quem é o homem selvagem se não o clássico e bíblico gigante?). Não importa quantas vezes o Rei Artur tenha matado o ogro do Monte Saint Michel, o monstro reaparecerá em outra crônica heróica, legando à Idade Média uma abundância de *morte d'Arthurs*. Não importa quantas vezes a sitiada Ripley, de Sigourney

Weaver, destrua completamente o alienígena ambíguo que a persegue: sua monstruosa progênie retorna, pronta para perseguir outra vez, maior-do-que-nunca, no filme seguinte da série. Nenhum monstro prova a morte mais do que uma vez. A ansiedade que se condensa como vapor verde, adquirindo a forma de vampiro, pode ser temporariamente dispersada, mas o regressante — por definição — regressa. E, assim, o corpo do monstro é, ao mesmo tempo, corpóreo e incorpóreo; sua ameaça é sua propensão a mudar.

Cada vez que o túmulo se abre e o inquieto adormecido põe-se em marcha ("vem dos mortos,/ Vem de volta para anunciar a todos vocês"), a mensagem proclamada é transformada pelo ar que dá ao seu locutor uma nova vida. Os monstros devem ser analisados no interior da intrincada matriz de relações (sociais, culturais e lítero-históricas) que os geram. Ao falar do novo tipo de vampiro inventado por Bram Stoker, podemos explorar a sexualidade transgressiva mas irresistível do estrangeiro conde como sutilmente atraente para Jonathan Harker da mesma forma que Henry Irving, o mentor de Stoker, o era para Stoker.[2] Ou podemos analisar a apropriação autodepreciativa que Murnau faz do mesmo demônio em *Nosferatu*, no qual, diante do nascente fascismo, os elementos subterrâneos do desejo sobem à superfície por meio da praga e da degradação corporal. Anne Rice deu ao mito uma reescrita moderna, na qual a homossexualidade e o vampirismo foram reunidos de forma apoteótica; o fato de que ela criou, nesse processo, um fenômeno de cultura pop não é algo sem importância, especialmente em uma época na qual o gênero, visto como um constructo, tem sido questionado em quase todo

registro social. No recente sucesso de bilheteria do filme *Bram Stoker's Dracula*, de Francis Coppola, o subtexto homossexual presente desde a aparição da lésbica Lamia, de Sheridan Le Fanu (*Carmilla*, 1872), tal como os corpúsculos vermelhos que servem como o *leitmotif* do filme, sobe à superfície, primariamente como consciência da AIDS, transformando a doença do vampirismo em uma forma sádica (e muito medieval) de redenção por meio dos tormentos do corpo que sofre. Nenhuma coincidência, pois, que Coppola estivesse produzindo um documentário sobre a AIDS ao mesmo tempo em que ele estava trabalhando no *Drácula*.

Em cada uma dessas histórias de vampiro, aquele que se recusa a morrer retorna, numa roupagem ligeiramente diferente, para ser lido, a cada vez, contra os movimentos sociais contemporâneos ou contra um evento específico, determinante: *la décadence* e suas novas possibilidades, a homofobia e seus odiosos imperativos, a aceitação de novas subjetividades não fixadas pelo gênero binário, um ativismo social de *fin de siècle*, paternalista em sua aceitação. O discurso que postula um fenômeno transcultural, transtemporal, rotulado de "o vampiro" é de uma utilidade bastante limitada; mesmo que as figuras vampíricas possam ser encontradas em todo o mundo, desde o antigo Egito até à moderna Hollywood, cada reaparição e sua análise estão ainda presas a um duplo ato de construção e reconstituição.[3] Uma "teoria dos monstros" deve, portanto, preocupar-se com séries de momentos culturais, ligadas por uma lógica que ameaça, sempre, mudar; fortalecida pela mudança e pela fuga, pela impossibilidade de obter aquilo que Susan Stewart chama de a desejada "queda ou morte, a paralisação" de seu gigantesco

sujeito,[4] a interpretação monstruosa é tanto um processo quanto uma epifania, um trabalho que deve se contentar com fragmentos (pegadas, ossos, talismãs, dentes, sombras, relances obscurecidos — significantes de passagens monstruosas que estão no lugar do corpo monstruoso em si).

TESE III:
O MONSTRO É O ARAUTO DA CRISE DE CATEGORIAS

O monstro sempre escapa porque ele não se presta à categorização fácil. Como diz Harvey Greenberg (1991, p. 90-91), referindo-se à criatura de pesadelo que Ridley Scott trouxe à vida em *Alien*:

> Trata-se de um pesadelo lineuano. Desafiando toda lei natural de evolução, ela se alterna entre bivalve, crustáceo, réptil e humanóide. Ela parece capaz de continuar indefinidamente adormecida no interior de seu ovo. Ela troca de pele como uma cobra; sua carapaça é de artrópode. Como uma vespa, ela deposita seus filhos em outras espécies... Ela reage de acordo com princípios lamarckianos e darwinianos.

Essa recusa a fazer parte da "ordem classificatória das coisas" vale para os monstros em geral: eles são híbridos que perturbam, híbridos cujos corpos externamente incoerentes resistem a tentativas para incluí-los em qualquer estruturação sistemática. E, assim, o monstro é perigoso, uma forma — suspensa entre formas — que ameaça explodir toda e qualquer distinção.

Por sua limiaridade[5] ontológica, o monstro aparece, de forma notável, em épocas de crise, como uma

espécie de terceiro termo que problematiza o choque entre extremos — como "aquilo que questiona o pensamento binário e introduz uma crise" (GARBER, 1991, p. 11).[6] Este poder para se esquivar e para solapar tem corrido pelo sangue do monstro desde a época clássica, quando, a despeito de todas as tentativas de Aristóteles (e, mais tarde, Plínio, Agostinho e Isidoro) para incorporar as classes monstruosas[7] a um sistema epistemológico coerente, o monstro sempre escapou para retornar à sua habitação às margens do mundo (que, mais do que um *locus* geográfico, é um *locus* puramente conceitual).[8] Os livros clássicos sobre "maravilhas" solapam, de forma radical, o sistema taxonômico aristotélico, pois, ao recusar uma compartimentalização fácil de seus monstruosos conteúdos, eles exigem um repensar radical da fronteira e da normalidade. As demasiadamente precisas leis da natureza tais como estabelecidas pela ciência são alegremente violadas pela estranha composição do corpo do monstro. Uma categoria mista, o monstro resiste a qualquer classificação construída com base em uma hierarquia ou em uma oposição meramente binária, exigindo, em vez disso, um "sistema" que permita a polifonia, a reação mista (diferença na mesmidade, repulsão na atração) e a resistência à integração — que permita aquilo que Hogle (1988, p. 161) chamou de "um jogo mais profundo de diferenças, um polimorfismo não-binário na 'base' da natureza humana".

O horizonte no qual os monstros moram pode muito bem ser imaginado como a margem visível do próprio círculo hermenêutico: o monstruoso oferece uma fuga de seu hermético caminho, um convite a explorar novas espirais, novos e interconectados métodos de perceber o mundo.[9] Diante do monstro, a análise

científica e sua ordenada racionalidade se desintegram. O monstruoso é uma espécie demasiadamente grande para ser encapsulada em qualquer sistema conceitual; a própria existência do monstro constitui uma desaprovação da fronteira e do fechamento; como os gigantes de *Mandeville's Travels*, ele ameaça devorar, "cru e sem tempero", qualquer pensador que insista em outra coisa. O monstro é, dessa forma, a corporificação viva do fenômeno que Derrida (1974) rotulou de "o suplemento" (*ce dangereux supplément*): ele desintegra a lógica silogística e bifurcante do "isto ou aquilo", por meio de um raciocínio mais próximo do "isto e/ou aquilo", introduzindo o que Barbara Johnson (1981, p. xiii) chamou de "uma revolução na própria lógica do significado".

Desaprovando plenamente os métodos tradicionais de organizar o conhecimento e a experiência humana, a geografia do monstro é um território ameaçador e, portanto, um espaço cultural sempre contestado.

TESE IV:
O MONSTRO MORA NOS PORTÕES DA DIFERENÇA

O monstro é a diferença feita carne; ele mora no nosso meio. Em sua função como Outro dialético ou suplemento que funciona como terceiro termo, o monstro é uma incorporação do Fora, do Além — de todos aqueles *loci* que são retoricamente colocados como distantes e distintos, mas que se originam no Dentro. Qualquer tipo de alteridade pode ser inscrito através (construído através) do corpo monstruoso, mas, em sua maior parte, a diferença monstruosa tende a ser cultural, política, racial, econômica, sexual.

O processo pelo qual a exageração da diferença cultural se transforma em aberração monstruosa é bastante familiar. A distorção mais famosa ocorre na Bíblia, onde os habitantes aborígenes de Canaã, a fim de justificar a colonização hebraica da Terra Prometida, são imaginados como gigantes ameaçadores (Números, 13). Representar uma cultura prévia como monstruosa justifica seu deslocamento ou extermínio, fazendo com que o ato de extermínio apareça como heróico. Na França medieval as *chansons de geste* celebravam as cruzadas, ao transformar os muçulmanos em caricaturas demoníacas, cuja ameaçadora falta de humanidade podia ser lida a partir de seus bestiais atributos; ao definir culturalmente os "sarracenos" como *monstra*, os propagadores tornavam retoricamente admissível a anexação do Oriente pelo Ocidente. Esse projeto representacional era parte de todo um dicionário de definições estratégicas nas quais os *monstra* facilmente se transformavam em significações do feminino e do hipermasculino.

Uma reportagem recente de jornal sobre a Iugoslávia nos faz lembrar quão persistentes podem ser essas mitologias divisivas, quão duradouras elas podem ser, quão distantes de qualquer base na realidade histórica:

> Um miliciano sérvio bósnio, indo de carona para Saravejo, diz a um repórter, com toda a franqueza, que os muçulmanos estão alimentando os animais do zoológico com crianças sérvias. A história é absurda. Não existe qualquer animal vivo no zoológico de Sarajevo. Mas o miliciano está convencido daquilo que conta e pode relembrar todos os erros que os muçulmanos podem ou não ter cometido durante seus 500 anos de domínio (GREENWAY, 1991, p. 1).

Nos Estados Unidos, os americanos nativos foram apresentados como selvagens irredimíveis para que a poderosa máquina política do Destino Manifesto pudesse insensivelmente expulsá-los para o oeste. Dispersados pela Europa pela diáspora e recusando-se a serem assimilados à sociedade cristã, os judeus têm sido, desde sempre, os alvos preferidos da representação xenófoba, pois aqui estava uma cultura alienígena que vivia, trabalhava e, em certas épocas, até mesmo prosperava no interior de imensas comunidades dispostas a se tornar homogêneas e monolíticas. Na Idade Média, os judeus foram acusados de crimes que iam desde trazer a peste até sangrar as crianças cristãs para fazer as comidas do *Pessach*. Os nazistas alemães simplesmente levaram essas antigas tradições de ódio ao extremo, inventando uma Solução Final que diferia das perseguições anteriores apenas por sua eficiência tecnológica.

A diferença política ou ideológica é um catalisador para a representação monstruosa no nível micro na exata medida em que a alteridade cultural o é no nível macro. Uma figura política repentinamente desprestigiada é transformada, como participante involuntário, em um experimento científico pelos historiadores de plantão do regime de substituição: a "história monstruosa" está povoada de metamorfoses repentinas, ovidianas, de Vlad Tepes a Ronald Reagan. O mais ilustre dos demônios engendrados pela propaganda é o rei inglês Ricardo III, que Thomas Morus (1963, p. 7) famosamente descreveu como "pequeno em estatura, membros deformados, corcunda, seu ombro esquerdo muito mais alto do que o direito, pouco favorecido de vista... ele veio ao mundo com os pés esticados para a frente ...um ser indesejado". Ricardo era, desde o nascimento, diz

Morus, um monstro, "seu corpo deformado, um texto legível" (GARBER, 1988, p. 30)[10] no qual estava inscrita sua moralidade desviante (indistinguível de uma orientação política incorreta).

A narrativa quase obsessiva sobre Ricardo, que vai de Polydor Vergil, na Renascença, até aos *Friends of Richard III Incorporated*, em nossa própria época, demonstra o processo da "teoria dos monstros" em seu estado mais ativo: a cultura dá à luz, diante de nossos olhos, a um monstro, fazendo uma descrição exagerada do normalmente proporcionado Ricardo que uma vez viveu, erguendo seu ombro para deformar simultaneamente a pessoa, a reação cultural e a possibilidade de objetividade.[11] A própria história torna-se um monstro: desfigurante, autodesconstrutiva, sempre sob o risco de expor as suturas que mantêm costurados seus separados elementos em um corpo único e pouco natural. Ao mesmo tempo que Ricardo se movimenta entre o Monstro e o Homem, há a perturbadora sugestão de que esse corpo incoerente, desnaturalizado e sempre sob risco de desagregação, pode muito bem ser o nosso próprio corpo.

O difícil projeto de construir e manter as identidades de gênero provoca uma série de respostas ansiosas por toda a cultura, dando um outro ímpeto à teratogênese. A mulher que ultrapassa as fronteiras de seu papel de gênero arrisca tornar-se uma Scylla, uma *Weird Sister*, uma Lilith (*"die erste Eva"*, *"la mère obscure"*),[12] uma Bertha Mason, ou uma Gorgon.[13] A identidade sexual "desviante" está igualmente sujeita ao processo de sua transformação em monstro. O grande enciclopedista medieval Vincent de Beauvais descreve, em seu

Speculum naturale (31.126), a visita de um cinocéfalo hermafrodita à corte francesa.[14] Diz-se que seu órgão reprodutor masculino é desproporcionalmente grande, mas o monstro pode usar, à sua escolha, qualquer um dos sexos. Bruno Roy (1975, p. 77) assim escreve sobre esse fantástico híbrido: "Que advertência ele veio trazer ao rei? Ele veio para dar testemunho de normas sexuais... Ele corporificava a punição recebida por aqueles que violavam tabus sexuais". Essa estranha criatura — uma combinação de categorias supostamente separadas, "masculina" e "feminina" — chega diante do rei Luís para validar a heterossexualidade, em detrimento da homossexualidade, com suas supostas inversões e transformações ("*Equa fit equus*", um escritor latino declarou; "O cavalo torna-se uma égua").[15] O estranho monstro com cabeça de cão é uma censura viva da ambigüidade de gênero e da anormalidade sexual, tal como o momento cultural de Vincent as define: heteronormalização encarnada.

A raça tem sido, da Época Clássica ao século XX, um catalisador quase tão poderoso para a criação de monstros quanto a cultura, o gênero e a sexualidade. A África tornou-se desde cedo o outro significante do Ocidente, com o signo de sua diferença ontológica sendo constituído simplesmente pela cor da pele. De acordo com o mito grego do Phaeton, os habitantes da misteriosa e incerta Etiópia eram negros porque tinham sido queimados pela passagem demasiado próxima do sol. O naturalista romano Plínio supunha que a pele não-branca era sintomática de uma completa diferença de temperamento e atribuía a escuridão da África ao clima; o intenso calor, dizia ele, tinha queimado a pele dos africanos e malformado seus corpos

(*Natural History*, 2.80). Essas diferenças foram rapidamente moralizadas através de uma retórica generalizada de desvio. Paulinus de Nola, um rico proprietário de terras, transformado em um dos primeiros homilistas da Igreja, explicou que os etíopes tinham sido queimados pelo pecado e pelo vício e não pelo sol, e o comentador anônimo da influente *Ecloga* de Theodolus (século X) sucintamente descreveu o significado da palavra *Ethyopium*: "Etíopes, isto é, pecadores. De fato, pecadores podem ser corretamente comparados a etíopes, que são homens negros que apresentam uma aparência aterradora àqueles que os contemplam" (apud FRIEDMAN, 1981, p. 64). A pele negra estava associada com o fogo do inferno, significando, assim, na mitologia cristã, uma proveniência demoníaca. O pervertido e exagerado apetite sexual dos monstros era, em geral, rapidamente atribuído ao etíope; esse vínculo era apenas reforçado por uma reação xenófoba à medida que as pessoas de pele escura eram levadas, de forma forçada, para a Europa, no início da Renascença. Narrativas de miscigenação surgiam e circulavam para sancionar políticas oficiais de exclusão; a Rainha Elizabeth é famosa por sua ansiedade relativamente aos "mouros negros" e sua suposta ameaça ao "progresso do povo de nossa própria nação".[16]

Por meio de todos esses monstros, borram-se as fronteiras entre os corpos pessoais e nacionais. Para complicar ainda mais essa confusão de categorias, um tipo de alteridade é freqüentemente escrita como outra, de forma que a diferença nacional (por exemplo) é transformada em diferença sexual. Giraldus Cambrensis demonstra precisamente esse deslizamento do estrangeiro em sua *Topography of Ireland*; ao escrever

sobre os irlandeses (ostensivamente apenas para fornecer informação sobre eles para uma curiosa corte inglesa, mas, na verdade, como um primeiro passo para invadir e colonizar a ilha), ele observa:

> Trata-se, de fato, de uma raça suja, uma raça mergulhada no vício, uma raça mais ignorante que todas as outras nações dos primeiros princípios da fé... Eles têm costumes muito diferentes dos outros: ao fazer sinais seja com as mãos ou com a cabeça, gesticulam quando querem dizer para você se afastar e balançam a cabeça para trás tantas vezes quanto queiram para se livrar de você. Da mesma forma, nessa nação, os homens passam sua água sentados, as mulheres em pé... Além disso, as mulheres, tal como os homens, cavalgam com as pernas separadas, uma perna em cada lado do cavalo (CAMBRENSIS, 1982, p. 24).

Um tipo de inversão transforma-se em outro, quando Giraldus decifra o alfabeto da cultura irlandesa — e lê de frente para trás, contra a norma da masculinidade inglesa. Giraldus cria uma visão de gênero monstruoso (aberrante, demonstrativo): a violação dos códigos culturais que validam os comportamentos de gênero cria uma ruptura que deve ser cimentada (neste caso) com a liga corretiva da normalidade inglesa. Uma sangrenta guerra de subjugação seguiu-se imediatamente após a promulgação desse texto, continuou forte durante toda a Idade Média e, de certa forma, continua até os dias de hoje.

Por meio de um processo discursivo similar, o Oriente torna-se feminizado (SAID, 1978) e a alma da África torna-se escura (GATES, 1988). Um tipo de

diferença transforma-se em outro à medida que as categorias normativas do gênero, da sexualidade, da identidade nacional e da etnia deslizam, de forma conjunta, como os círculos imbricados de um diagrama de Venn, expulsando do centro aquilo que se torna o monstro. Essa violenta forclusão erige uma autovalidante dialética hegeliana mestre/escravo que naturaliza a subjugação de um corpo cultural por outro, ao escrever o corpo excluído da pessoalidade e da agência como sendo, sob todos os aspectos, diferente, monstruoso. Permite-se uma polissemia, de forma que uma ameaça maior possa ser codificada; a multiplicidade de significados, paradoxalmente, reitera as mesmas restringidoras e interessadas representações desenhadas pelo estreitamento da significação. Há, entretanto, um perigo nessa multiplicação: à medida que a diferença, como uma Hidra, faz crescer duas cabeças onde antes existia apenas uma, agora cortada, as possibilidades de fuga, de resistência e de perturbação levantam-se com mais força.

René Girard tem escrito sobre a real violência exercida por essas degradantes representações, vinculando as descrições que transformam as pessoas e grupos em monstros com o fenômeno do bode expiatório. Os monstros nunca são criados *ex nihilo*, mas por meio de um processo de fragmentação e recombinação, no qual se extraem elementos "de várias formas" (incluindo — na verdade, especialmente — grupos sociais marginalizados), que são, então, montados como sendo "o monstro", "que pode, assim, reivindicar uma identidade independente" (Girard, 1986, p. 33). O monstro político-cultural, a corporificação da diferença radical, ameaça, de forma paradoxal, *apagar* a diferença no mundo de seus criadores, para demonstrar

> (...) o potencial do sistema para diferir de sua própria diferença; em outras palavras, não ser diferente de forma alguma, deixar de existir como um sistema... A diferença que existe fora do sistema é aterradora porque ela revela a verdade do sistema, sua relatividade, sua fragilidade e sua mortalidade... Apesar do que é dito ao nosso redor, os perseguidores não estão nunca obcecados com a diferença mas, antes, com seu impronunciável contrário: a falta de diferença (GIRARD, 1986, p. 21-22).

Ao revelar que a diferença é arbitrária e flutuante, que ela é mutável antes que essencial, o monstro ameaça destruir não apenas os membros individuais de uma sociedade, mas o próprio aparato cultural por meio do qual a individualidade é constituída e permitida. Por ser um corpo ao longo do qual a diferença tem sido repetidamente escrita, o monstro (como a criatura de Frankenstein, aquela combinação de estranhos pedaços somáticos costurados a partir de uma comunidade de cadáveres) busca seu autor para exigir sua *raison d'être* — e para servir de testemunha ao fato de que ele poderia ter sido construído como um Outro. Godzilla esmagou Tóquio; Girard liberta-o, aqui, para fragmentar a delicada matriz dos sistemas relacionais que unem todo corpo privado ao mundo público.

TESE V:
O MONSTRO POLICIA
AS FRONTEIRAS DO POSSÍVEL

O monstro resiste à sua captura nas redes epistemológicas do erudito, mas ele é algo mais do que um

aliado bakhtiniano do popular. A partir de sua posição nos limites do conhecer, o monstro situa-se como uma advertência contra a exploração de seu incerto território. Juntos os gigantes da Patagônia, os dragões do Oriente e os dinossauros do Jurassic Park declaram que a curiosidade é mais freqüentemente punida do que recompensada, que se está mais seguro protegido em sua própria esfera doméstica do que fora dela, distante dos vigilantes olhos do Estado. O monstro impede a mobilidade (intelectual, geográfica ou sexual), delimitando os espaços sociais através dos quais os corpos privados podem se movimentar. Dar um passo fora dessa geografia oficial significa arriscar sermos atacados por alguma monstruosa patrulha de fronteira ou — o que é pior — tornarmo-nos, nós próprios, monstruosos.

Lycaon, o primeiro lobisomem da literatura ocidental, sofre essa metamorfose lupina como a culminação de uma fábula de hospitalidade.[17] Ovídio (1916, I. 156-62) relata como os gigantes primevos tentaram mergulhar o mundo em uma anarquia ao arrebatar o Olimpo dos deuses, apenas para serem despedaçados por raios divinos. De seu sangue, assim espalhado, surgiu uma raça de homens que continuou as malignas trajetórias de seus pais. Entre sua perversa progênie estava Lycaon, rei da Arcádia. Quando Júpiter chegou como hóspede à sua casa, Lycaon tentou matar o governante dos deuses enquanto ele dormia e, no dia seguinte, serviu-lhe, como comida, pedaços do corpo de um criado. O enraivecido Júpiter puniu essa violação da relação anfitrião-hóspede, transformando Lycaon em uma monstruosa aparência daquele estado sem lei e sem deus ao qual suas ações fizeram a humanidade regredir:

> O próprio rei foge, aterrorizado, aos gritos, atingindo os campos, tentando, em vão, falar. Sua boca involuntariamente acumula baba e, com sua costumeira avidez por sangue, volta-se contra os carneiros, comprazendo-se no massacre. Suas vestes transformam-se em pêlos enrolados, seus braços em pernas. Ele transforma-se em um lobo, mantendo, entretanto, alguns traços de sua antiga forma. (OVÍDIO, 1916, I. 231-39)

A horrivelmente fascinante perda da humanidade de Lycaon simplesmente reifica seu estado moral anterior; o corpo do rei torna-se todo transparência, instantânea e insistentemente legível. O poder da proibição narrativa alcança seu ápice na persistente descrição da monstruosa combinação que constitui Lycaon, naquela condição mediana em que ele é tanto homem quanto animal — natureza dual em uma vulnerável agitação de afirmação. A fábula termina quando Lycaon não pode mais falar, apenas significar.

Enquanto os monstros nascidos da conveniência política e do nacionalismo autojustificador funcionam como convites vivos à ação, em geral militar (invasões, usurpações, colonizações), o monstro da proibição policia as fronteiras do possível, interditando, por meio de seu grotesco corpo, alguns comportamentos e ações e valorizando outros. É possível, por exemplo, que os mercadores medievais tenham, intencionalmente, disseminado mapas que descreviam a existência de serpentes nas margens de suas rotas comerciais para desencorajar outras explorações e estabelecer monopólios.[18] Todo monstro constitui, dessa forma, uma narrativa dupla, duas histórias vivas: uma que descreve como o monstro pode ser e outra — seu testemunho — que detalha a que uso cultural o monstro serve. O monstro

da proibição existe para demarcar os laços que mantêm unido aquele sistema de relações que chamamos cultura, para chamar a atenção — uma horrível atenção — a fronteiras que não podem — não *devem* — ser cruzadas.

Essas fronteiras são colocadas, primariamente, para controlar o tráfico de mulheres ou, mais geralmente, para estabelecer vínculos estritamente homossociais — os laços entre homens que fazem com que a sociedade patriarcal continue sendo funcional. Como uma espécie de pastor, esse monstro delimita o espaço social através do qual os corpos culturais podem se movimentar e, na Época Clássica, por exemplo, validar um sistema fechado, hierárquico, de liderança e controle naturalizados, onde todo homem tinha um lugar funcional.[19] O protótipo na cultura ocidental para esse tipo de monstro "geográfico" é o Polyphemos, de Homero. Como uma descrição quintessencialmente xenófoba do estrangeiro (o *bárbaro* — aquele que é ininteligível no interior de um dado sistema lingüístico-cultural),[20] as Cíclopes são representadas como selvagens que não têm "uma lei para abençoá-las" e às quais falta a *techne* para produzir uma civilização (no estilo da grega). Seu arcaísmo é significado por meio de sua falta de hierarquia e de uma política do precedente. Essa dissociação da comunidade leva a um exacerbado individualismo que, em termos homéricos, só pode ser horrendo. Por viverem sem um sistema de tradição e costume, as Cíclopes são um perigo para os gregos que chegam, homens cujas identidades dependem de uma função compartimentalizada no interior de um sistema desindividualizador de subordinação e controle. As vítimas de Polyphemos são devoradas, engolidas,

obrigadas a desaparecer do olhar público: o canibalismo como incorporação ao corpo cultural errado.

O monstro é um poderoso aliado daquilo que Foucault (1990, p. 47-48) chamou de "a sociedade panóptica", na qual "comportamentos polimorfos foram, realmente, extraídos do corpo dos homens, dos seus prazeres... mediante múltiplos dispositivos de poder, foram solicitados, instalados, isolados, intensificados, incorporados". Susan Stewart (1984, p. 104-31) observou que "a sexualidade do monstro assume uma vida separada"; Foucault nos ajuda a ver porquê. O monstro corporifica aquelas práticas sexuais que não devem ser exercidas ou que devem ser exercidas apenas por meio do corpo do monstro. *Ela* e *Eles*!: o monstro impõe os códigos culturais que regulam o desejo sexual.

Qualquer pessoa que tenha familiaridade com a onda dos filmes baratos de ficção científica dos anos 50 reconhecerá na sentença anterior dois magníficos filmes do gênero: um sobre a virago radioativa do espaço exterior que mata todo homem que ela toca; o outro, uma parábola social no qual formigas gigantes (na verdade, comunistas) cavam um túnel sob Los Angeles (isto é, Hollywood) e ameaçam a paz mundial (isto é, o conservadorismo americano). Eu ligo esses dois títulos aparentemente desconectados aqui para chamar a atenção, em primeiro lugar, para as ansiedades que transformam seus sujeitos em monstros e, depois, para expressar sintaticamente um medo ainda mais profundo: o medo de que os dois juntar-se-ão em alguma miscigenação pouco sagrada. Vimos que o monstro surge no intervalo no qual a diferença é percebida como a divisão entre, de um lado, a voz que registra a "existência"

do "diferente" e, de outro, o sujeito assim definido; o critério dessa divisão é arbitrário, e pode ir desde a anatomia ou a cor da pele até à crença religiosa, ao costume e à ideologia política. A destrutividade do monstro é realmente uma desconstrutividade: ele ameaça revelar que a diferença tem origem no processo e não no fato (e que o "fato" está sujeito à constante reconstrução e mudança). Dado que os que têm registrado a história do Ocidente têm sido principalmente europeus e masculinos, as mulheres (*Ela*) e os não-brancos (*Eles!*) viram-se repetidamente transformados em monstros, seja para validar alinhamentos específicos de masculinidade e branquidade, seja simplesmente para serem expulsos de seu domínio de pensamento.[21] Os outros femininos e culturais já são bastante monstruosos se considerados isoladamente, na sociedade patriarcal, mas quando eles ameaçam se misturar é toda uma economia do desejo que se vê atacada.

Como veículo de proibição, o monstro freqüentemente surge para impor as leis da exogamia, tanto o tabu do incesto (que estabelece um tráfico de mulheres ao exigir que elas se casem fora de suas famílias) quanto os decretos contra a mistura sexual inter-racial (que limita os parâmetros daquele tráfico ao policiar as fronteiras da cultura, em geral a serviço de alguma idéia de "pureza" grupal).[22] As narrativas de incesto são comuns em toda tradição e têm sido amplamente descritas, graças principalmente à elevação do tabu — feita por Lévi-Strauss — ao *status* de base fundadora da sociedade patriarcal. A miscigenação, aquela intersecção de misoginia (ansiedade de gênero) e racismo (não importa quão ingênuo), tem recebido uma atenção consideravelmente menos crítica. Direi, aqui, algumas poucas palavras sobre ela.

A *Bíblia* tem sido, há muito, a fonte primária de decretos divinos contra a mistura inter-racial. Um desses pronunciamentos é um mandamento direto de Deus que vem através da boca do profeta Josué (JOSUÉ, 23:12 e seguintes); outro é um episódio misterioso do *Gênese*, muito desenvolvido durante a Idade Média, aludindo aos "filhos de Deus", que emprenham as "filhas dos homens" com uma raça de gigantes maus (Gênese, 6:4). Os monstros são, aqui, como em toda parte, representações convenientes de outras culturas, generalizados e demonizados para impor uma concepção estrita da mesmice grupal. Os temores de contaminação, impureza e perda de identidade que produzem histórias como o episódio do Gênese são fortes e reaparecem de forma incessante. O Calibã de Shakespeare, por exemplo, é o produto de uma mistura ilícita desse tipo, o "sardento rebento" do argelino com Sycorax e o demônio. Charlotte Brontë inverteu o paradigma habitual em *Jane Eyre* (o branco Rochester e a lunática jamaicana Bertha Mason), mas filmes de terror tão aparentemente inocentes quanto *King Kong* demonstram a ansiedade sobre a miscigenação em sua essência brutal. Mesmo um filme tão recente quanto o imensamente bem-sucedido *O alienígena*, de 1979, pode ter uma consciência do medo em seu substrato: a grotesca criatura que persegue a heroína (vestida na cena final apenas com sua roupa de baixo) deixa escorrer uma substância gelatinosa e brilhante de seus dentes; os tendões da mandíbula são construídos de fragmentos de preservativos sexuais; e o homem no interior da veste de borracha é Bolaji Badejo, um membro da tribo dos Masai, de mais de dois metros de altura, que estava estudando

na Inglaterra na época em que o filme estava sendo rodado (EASTMAN, p. 9-10).

As narrativas do Ocidente executam a dança mais estranha ao redor daquele fogo na qual a miscigenação e seus praticantes têm sido condenados à fogueira. Entre as chamas, vemos as anciãs de Salém dependuradas, acusadas de relações sexuais com o demônio negro; suspeitamos de que elas morreram porque cruzaram uma fronteira diferente, uma fronteira que proíbe às mulheres administrar propriedades e viver vidas solitárias, independentes. As chamas devoram os judeus da Inglaterra do século XIII, que roubam crianças de famílias decentes e assam pães ázimos com seu sangue; como uma ameaça à sobrevivência da raça e da cultura inglesa, eles foram expulsos do país e tiveram sua propriedade confiscada. Uma narrativa alternativa implica, outra vez, uma economia monstruosa — os judeus eram usurários, o Estado e o comércio lhes deviam muito — mas essa segunda história surge em uma fábula horripilante de pureza cultural e ameaça à perpetuação cristã. À medida que, no século XIX, a fronteira americana se expandia sob a bandeira do Destino Manifesto, circulavam histórias sobre como os "índios" rotineiramente seqüestravam mulheres brancas para torná-las suas esposas; o Oeste era um lugar de perigo, esperando que suas terras fossem domesticadas, ao serem transformadas em fazendas; seus habitantes nativos serviam apenas para serem desempossados e explorados. Pouco importa que o protagonista de *Native Son*, de Richard Wright, não estuprasse e não chacinasse a filha de seu empregador; essa narrativa é fornecida pela polícia, por uma enraivecida sociedade branca e, na verdade, pela própria história do Oeste. No romance, como

na vida, a ameaça ocorre quando um não-branco deixa a reserva na qual ele tinha sido abandonado; Wright imagina o que ocorre quando o horizonte da narrativa está bem estabelecido, e sua conclusão — surgida da Salém do século XVII, da Inglaterra medieval e da América do século XIX — é que as reais circunstâncias da história tendem a se desvanecer quando se pode proporcionar uma narrativa de miscigenação.

O monstro é transgressivo, demasiadamente sexual, perversamente erótico, um fora-da-lei: o monstro e tudo o que ele corporifica devem ser exilados ou destruídos. O reprimido, entretanto, como o próprio Freud, parece sempre retornar.

TESE VI:
O MEDO DO MONSTRO
É REALMENTE UMA ESPÉCIE DE DESEJO

Para que possa normalizar e impor o monstro está continuamente ligado a práticas proibidas. O monstro também atrai. As mesmas criaturas que aterrorizam e interditam podem evocar fortes fantasias escapistas; a ligação da monstruosidade com o proibido torna o monstro ainda mais atraente como uma fuga temporária da imposição. Esse movimento simultâneo de repulsão e atração, situado no centro da composição do monstro, explica, em grande parte, sua constante popularidade cultural, explica o fato de que o monstro raramente pode ser contido em uma dialética simples, binária (tese, antítese... nenhuma síntese). Nós suspeitamos do monstro, nós o odiamos ao mesmo tempo que invejamos sua liberdade e, talvez, seu sublime desespero.

Permite-se que, por meio do corpo do monstro, fantasias de agressão, dominação e inversão tenham uma expressão segura em um espaço claramente delimitado, mas permanentemente situado em um ponto de limiaridade. O prazer escapista dá lugar ao horror apenas quando o monstro ameaça ultrapassar essas fronteiras, para destruir ou desconstruir as frágeis paredes da categoria e da cultura. Quando contido pela marginalização geográfica, de gênero, ou epistêmica, o monstro pode funcionar como um *alter ego*, como uma aliciante projeção do eu (um Outro eu). O monstro nos desperta para os prazeres do corpo, para os deleites simples e evanescentes de ser amedrontado ou de amedrontar — para a experiência da mortalidade e da corporeidade. Nós vemos o monstruoso espetáculo do filme de terror porque sabemos que o cinema é um lugar temporário, que a vibrante sensualidade das imagens de celulóide serão seguidas pela reentrada no mundo do conforto e da luz.[23] Da mesma forma, a história na página à nossa frente pode aterrorizar (pouco importa se ela aparece na seção de notícia do jornal ou no último livro de Stephen King), desde que estejamos seguros por sabermos de seu fim próximo — o número de páginas em nossa mão direita está diminuindo — e de que nós logo estaremos livres dela. Narrativas recebidas de forma auditiva não funcionam de forma diferente; não importa quão desestabilizadora seja a descrição do gigante, não importa quantas crianças pagãs e quantos indefesos cavaleiros ele devore, o Rei Artur acabará por destruí-lo. O público sabe como funciona esse gênero.

Épocas de carnaval marginalizam, temporariamente, o monstruoso, mas, ao mesmo tempo, concedem-

lhe um domínio seguro de expressão e ludicidade: no dia de Halloween, todos são demônios por uma noite. O mesmo impulso em direção à fantasia teratológica está por detrás de grande parte de manuscritos marginais extravagantemente estranhos — desde garatujas abstratas rabiscadas às margens de uma página ordenada até os incríveis animais e as vagamente humanóides criaturas de estranha anatomia que povoam um texto bíblico. Gárgulas e criaturas grotescas esculpidas de forma barroca, espreitando por entre as fendas ou sobre o teto de uma catedral, registram, da mesma forma, as fantasias liberadoras de uma mão enfadada ou reprimida, subitamente liberada para habitar as margens. Mapas e relatos de viagem herdados da Antiguidade inventaram geografias inteiras da mente e as povoaram com criaturas exóticas e fantásticas; Ultima Thule, a Etiópia e os Antípodas eram os equivalentes medievais do espaço exterior e da realidade virtual, geografias imaginárias (inteiramente verbais) acessíveis a partir de qualquer lugar, nunca imaginadas para serem descobertas mas sempre esperando para serem exploradas. Jacques Le Goff (1980, p. 197) escreveu que o Oceano Índico — um "horizonte mental" imaginado, na Idade Média, como completamente cercado por terra — era um espaço cultural

> (...) onde os tabus estavam eliminados ou eram trocados por outros. A estranheza desse mundo produzia uma impressão de liberação e liberdade. A estrita moralidade imposta contrastava com a desconfortável atração de um mundo de estranhos gostos, que praticava a coprofagia e o canibalismo; de inocência corporal, onde o homem, libertado do pudor da roupa, redescobria o nudismo e a liberdade sexual; e onde, uma vez livre da monogamia restritiva e das barreiras familiares, ele poderia se entregar à poligamia, ao incesto e ao erotismo.[24]

As habitações dos monstros (África, Escandinávia, América, Vênus, o Quadrante do Delta — qualquer terra que seja suficientemente distante para ser vista como exótica) são mais do que as obscuras regiões do perigo incerto: elas são também domínios de fantasia feliz, horizontes de libertação. Seus monstros servem como corpos secundários através dos quais as possibilidades de outros gêneros, outras práticas sexuais e outros costumes sociais podem ser explorados. Hermafroditas, amazonas e canibais lascivos fazem gestos convidativos das margens do mundo, dos mais distantes planetas da galáxia.

A cooptação do monstro como um símbolo do desejável é freqüentemente realizada por meio da neutralização de aspectos potencialmente ameaçadores, com direito a uma boa dose de comédia: o gigante trovejante torna-se o gigante balbuciante.[25] Os monstros podem ainda funcionar, entretanto, como veículos de fantasias causativas mesmo sem suas valências invertidas. Aquilo que Bakhtin chama de "cultura oficial" pode transferir tudo que é visto como indesejável em si mesma para o corpo do monstro, representando para si própria um drama de satisfação do desejo; o monstro que funciona como bode expiatório pode, talvez, ser ritualmente destruído no curso de alguma narrativa oficial, purgando a comunidade, ao eliminar seus pecados. A erradicação do monstro funciona como um exorcismo e — quando recontada e promulgada — como um catecismo.

A *Busca do Santo Graal*, fabricada em um convento, serve como um antídoto eclesiasticamente sancionado à moralidade mais frouxa dos romances seculares; quando Sir Bors atinge um castelo onde "senhoras de alta classe e ascendência" tentam-no com a gratificação sexual, essas senhoras são, naturalmente, criaturas demoníacas sob o disfarce da luxúria. Quando Bors recusa-se a dormir com uma dessas criaturas demoníacas transcorporais (descritas como "tão amáveis e tão bonitas que parecia que toda beleza terrestre estava nelas corporificada"), sua firme afirmação de controle expulsa-as, todas, fazendo-as voltar, gritando freneticamente, para o inferno (*The quest for the Holy Grail*, p. 194). O episódio valoriza o celibato, tão central ao sistema de crenças do autor (e tão difícil de impor), ao mesmo tempo que dá uma lição de moralidade para o público secular que a obra pretendia atingir — os cavalheiros e as mulheres da corte, amantes de romances.

Raramente, entretanto, são os monstros tão pouco complicados em seu uso e fabricação quanto os demônios que assombram Sir Bors. A alegoria pode fazer com que um monstro se torne bastante plano, como quando o vibrante demônio do poema hagiográfico anglo-saxônico, *Juliana*, transforma-se no monstro rabugento e sem-graça da *Elene*, de Cynewulf. Mais freqüentemente, entretanto, o monstro retém uma complexidade assombradora. O denso simbolismo que faz com que a complexa descrição dos monstros em Spenser, Milton e mesmo em *Beowulf* seja tão desafiadora nos lembra quão permeável pode ser o corpo monstruoso, quão difícil de ser dissecado.

Essa fluidez corporal, essa simultaneidade de ansiedade e desejo assegura que o monstro exercerá, sempre,

uma perigosa fascinação. Uma certa intriga é permitida mesmo ao bem-dotado cinocéfalo de Vincent de Beauvais, pois, antes de ser necessariamente descartado, ele ocupa um espaço textual de aliciamento, durante o qual lhe é concedido um inegável charme. O monstruoso espreita em algum lugar naquele espaço ambíguo, primal, entre o medo e a atração, próximo ao centro daquilo que Kristeva (1982, p. 1) chama de "abjeção":

> Há na abjeção uma dessas violentas e obscuras rebeliões do ser contra aquilo que o ameaça e que parece vir de um fora ou de um dentro exorbitante, lançado para além do alcance possível e do tolerável, do pensável. Ela está ali, muito próxima, mas inassimilável. Ela incita, inquieta, fascina o desejo que, entretanto, não se deixa seduzir. Assustado, ele se afasta; enojado, ele se recusa... Entretanto, ao mesmo tempo, esse ímpeto, esse espasmo, esse salto é atraído para um outro lugar que é tão tentador quanto é condenado. Incansavelmente, como um inescapável bumerangue, um vórtice de atração e de repulsão coloca aquele que está habitado por ela literalmente ao lado de si mesmo.

Esse eu, ao lado do qual tão repentinamente e tão nervosamente nos colocamos, é o monstro.

O monstro é o fragmento abjeto que permite a formação de todos os tipos de identidade — pessoal, nacional, cultural, econômica, sexual, psicológica, universal, particular (mesmo que aquela "particular" identidade represente uma ardorosa adoção do poder/status/saber da própria abjeção); como tal, ele revela sua parcialidade, sua contigüidade. Um produto de uma variedade de morfogêneses (indo do somático ao étnico)

que se alinham para atribuir significado ao Nós e ao Eles que está por detrás de todo modo cultural de ver, o monstro da abjeção reside naquela geografia marginal do Exterior, além dos limites do Pensável, um lugar que é duplamente perigoso: simultaneamente "exorbitante" e "bastante próximo". Judith Butler (1993, p. 22) chama esse *locus* conceitual de "um domínio de inabitabilidade e de ininteligibilidade que faz fronteira com o domínio dos efeitos inteligíveis", mas observa que mesmo quando é discursivamente fechado, ele oferece uma base para a crítica, uma margem de onde se pode reler os paradigmas dominantes.[26] Tal como Grendel trovejando do lago ou tal como Drácula levantando-se do túmulo, tal como o "bumerangue" e o "vórtice" de Kristeva, o monstro está sempre regressando, sempre à beira da irrupção.

Talvez seja o momento de fazer a pergunta que sempre surge quando o monstro é discutido seriamente (sua inevitabilidade é um sintoma da profunda ansiedade sobre o que é e o que deve ser pensável, uma ansiedade que o processo da teoria do monstro está destinado a levantar): os monstros realmente existem?

Eles seguramente devem existir, pois se eles não existissem, como existiríamos nós?

TESE VII:
O MONSTRO ESTÁ SITUADO NO LIMIAR... DO TORNAR-SE

Os monstros são nossos filhos. Eles podem ser expulsos para as mais distantes margens da geografia e do discurso, escondidos nas margens do mundo e dos

proibidos recantos de nossa mente, mas eles sempre retornam. E quando eles regressam, eles trazem não apenas um conhecimento mais pleno de nosso lugar na história e na história do conhecimento de nosso lugar, mas eles carregam um autoconhecimento, um conhecimento *humano* — e um discurso ainda mais sagrado na medida em que ele surge de Fora. Esses monstros nos perguntam como percebemos o mundo e nos interpelam sobre como temos representado mal aquilo que tentamos situar. Eles nos pedem para reavaliarmos nossos pressupostos culturais sobre raça, gênero, sexualidade e nossa percepção da diferença, nossa tolerância relativamente à sua expressão. Eles nos perguntam por que os criamos.

NOTAS

[1] Literalmente, aqui, *Zeitgeist*: fantasma do tempo, o espírito incorpóreo que estranhamente incorpora um "lugar", isto é, uma série de lugares — a encruzilhada, que é um ponto em *movimento* em direção a um incerto outro lugar. Enterre o *Zeitgeist* na encruzilhada: ele se confundirá quando despertar, não irá a lugar algum, ele está na intersecção de todos os lugares; todas as estradas levam de volta ao monstro.

[2] Dou-me conta de que se trata de uma manobra biográfica interpretativa que Barthes seguramente chamou de "a morte viva do autor".

[3] Daí a superioridade do "Vampires, breast-feeding, and anxiety", de Joan Copjec (1991), relativamente ao *Vampires, burial, and death: folklore and reality*, de Paul Barber (1988).

[4] "O gigante é representado através do movimento, através do ser no tempo. São as atividades do gigante, suas legendárias ações que deixam um rastro observável. Em contraste com o universo morto e perfeito da miniatura, o gigantesco representa a ordem e a desordem das forças históricas" (STEWART, 1984, p. 86).

[5] Sobre a palavra "limiaridade", ver nota 9 do próximo capítulo (N. do T.).

[6] Garber escreve, com algum detalhe, sobre a "crise de categorias", que ela define como "uma falha no processo de definição, uma linha de fronteira que se torna permeável, que permite cruzamentos de fronteira de uma categoria (aparentemente distinta) para outra: negro/branco, judeu/cristão, nobre/burguês, senhor/escravo... [Aquele que cruza a fronteira, como o travesti] sempre funcionará como um mecanismo de sobredeterminação — um mecanismo de deslocamento de uma fronteira borrada para outra. Uma analogia, aqui, poderia ser o assim chamado gene "rotulado" que aparece em uma cadeia genética, indicando a presença de alguma condição que, se não fora isso, permaneceria oculta. Não é o gene em si, mas sua presença, que marca o ponto problemático, indicando a probabilidade de uma crise em algum lugar, em algum outro lugar" (p. 16-17). Observe, entretanto, que enquanto Garber insiste que o travesti deve ser lido *com* e não *através*, o monstro pode ser lido apenas *através* — pois o monstro, pura cultura, em si, não é nada.

[7] Esses são os monstros antigos primeiramente registrados pelos escritores gregos Ktesias e Megasthenes, incluindo imaginações fantásticas tais como os pigmeus, os *sciapods* (homens com um grande pé com o qual podem pular a uma incrível velocidade ou que podem erguê-lo sobre seus corpos em descanso como uma espécie de guarda-chuva), os *blemmyae* ("homens cujas cabeças/ Crescem sob seus ombros", nas palavras de Otelo), e os *cynocephali*, ferozes homens com cabeça de cachorro, que, ademais, são antropófagos.

[8] A discussão da implicação do monstruoso na fabricação da heurística está parcialmente baseada em meu ensaio de 1994.

[9] "O círculo hermenêutico não permite acesso ou fuga de uma realidade ininterrupta; mas nós não temos que continuar rodando em torno da mesma trilha" (SMITH, 1991).

[10] Minha discussão de Ricardo deve muito ao provocativo trabalho de Marjorie Gaber, 1988.

[11] "Um retrato, pintado ao redor de 1505 e conservado, agora, na Sociedade dos Antiquários de Londres, mostra um Ricardo com ombros retos. Mas um segundo retrato, possivelmente de data anterior, na Royal Collection, parece ser emblemático de toda a controvérsia sobre a suposta monstruosidade de Ricardo, pois nele, o exame de raio-X revela uma linha de ombro originalmente reta, que foi posteriormente pintada para apresentar a silhueta com o ombro direito erguido tão freqüentemente copiada por retratistas posteriores" (GARBER, 1988, p. 35).

[12] Estou sugerindo, aqui, a possibilidade de uma recuperação feminista do monstro generificado, ao citar os títulos de dois livros famosos sobre Lilith (uma figura favorita na escrita feminista): o *Lilith, ou, La Mère obscure* de Jacques Bril (1981), e o *Lilith, die erste Eva: Eine Studie uber dunkle Aspekte des Weiblichen*, de Siegmund Hurwitz (1980).

[13] "A mulher-monstro, ameaçando substituir sua angélica irmã, corporifica a intransigente autonomia feminina e representa, assim, tanto o poder do autor para aliviar 'suas' ansiedades ao nomear sua fonte com palavras fortes (bruxa, puta, diabo, monstro) e, simultaneamente, o poder misterioso da personagem que se recusa a permanecer no 'lugar' que lhe foi textualmente atribuído, gerando, assim, uma história que 'escapa' de seu autor" (GILBERT e GUBAR, 1984, p. 28). O "perigoso" papel da vontade feminina no engendramento de monstros é explorado também por Marie-Hélène Huet (1993).

[14] O cinocéfalo é um homem com cabeça de cachorro, como o recentemente descanonizado São Cristóvão. Como se já não fosse suficientemente ruim ser cinocéfalo, ele é, além disso, hermafrodita: o monstro acresce uma diferença em cima da outra, como um magneto que acumula diferenças em uma identidade agregada, multivalente, em torno de um núcleo instável.

[15] Veja, por exemplo, McAlpine, 1980.

[16] Elizabeth deportou "mouros negros" em 1596 e, de novo, em 1601. Veja Newman, 1987, p. 148.

[17] As viagens longas dependiam, tanto no mundo antigo quanto no medieval, de um ideal de hospitalidade que santificava a responsabilidade do anfitrião para com o hóspede. Uma violação desse código é responsável pela destruição das cidades bíblicas de Sodoma e Gomorra, pela re-transformação do homem em gigante em *Sir Gawain and the Carl of Carlisle*, e pela primeira transformação punitiva nas *Metamorfoses*, de Ovídio. Esse tipo popular de narrativa pode ser convenientemente rotulado de fábula da hospitalidade; essas histórias valorizam — por meio de um drama que repudia o comportamento perigoso — a prática cuja violação elas ilustram. A valorização é obtida por uma dentre duas formas: o anfitrião é já um monstro e aprende uma lição nas mãos de seu hóspede ou o anfitrião torna-se um monstro no curso da narrativa e os membros do público compreendem como eles deveriam se conduzir. Em qualquer dos casos, o disfarce da monstruosidade chama a atenção para aqueles comportamentos e atitudes que o texto está preocupado em interditar.

[18] Devo essa hipótese ao fato de Keeryung Hong, da Harvard University, ter compartilhado comigo sua pesquisa sobre a produção cartográfica medieval.

[19] Um termo útil (embora politicamente carregado) para um coletivo desse tipo é *Männerbunde*, "grupos exclusivamente masculinos, tendo a agressão como sua função

principal". Veja Harris, 1993, p. 78. Veja também a discussão *Interscripta*, das "Masculinidades medievais", moderada e editada por Jeffrey Jerome Cohen, que pode ser acessada pela Internet, http://www.georgetown.edu/labyrinth/e-center/interscripta/mm.html (o artigo aparecerá em uma versão não-hipertexto em *Arthuriana*, como "The armour of an alienating identity").

[20] A palavra grega *barbaros*, da qual derivamos a moderna palavra inglesa *barbaric*, significa "produzir o som *bar bar*" — isto é, não falar grego e, portanto, falar coisas sem sentido.

[21] A situação era obviamente muito mais complexa do que essas sentenças podem mostrar; "europeu", por exemplo, em geral inclui somente pessoas do sexo masculino da tradição latina ocidental. A orientação sexual complica ainda mais o quadro, como veremos. Donna Haraway, seguindo Trinh Minh-ha, chama os humanos sob a pele monstruosa de "ina/desapropriados outros": "Ser ina/desapropriado" não significa 'não estar em relação com' — isto é, estar em uma reserva especial, com o *status* de autêntica, intocado, em uma condição alocrômica e alotrópica de inocência. Em vez disso, ser um 'ina/desapropriado outro" significa estar em uma relacionalidade desconstrutiva, em uma (racio)nalidade difratora mais do que em uma (racio)nalidade refletora — como meio de tornar potente a conexão que excede a dominação" (Haraway, 1991, p. 299).

[22] Essa discussão tem um débito óbvio para com Mary Douglas (1966).

[23] Paul Coates observa, de forma interessante, que "o filme de terror torna-se a forma essencial de cinema, o conteúdo monstruoso mostrando-se na forma monstruosa da gigantesca tela" (Coates, 1991, p. 77). Carol Clover localiza algo do prazer do filme de monstro no jogo entre-gêneros da identificação (Clover, 1992). Por que não ir além e chamar o prazer de inter-somático?

[24] O equivalente pós-moderno desses espaços é o ciberespaço gibsoniano, com seus MOOs e MUSHs e outras arenas de possibilidade ilimitada.

[25] Para Mikhail Bakhtin, numa passagem famosa, esse é o poder transformativo do riso. "O riso libera não apenas da censura externa, mas, antes de tudo, do grande censor interno; ele libera do medo que se desenvolveu no homem durante milhares de anos; medo do sagrado, medo das proibições, do passado, do poder" (BAKHTIN, 1984, p. 94). Bakhtin localiza o momento de fuga do ponto no qual o riso se torna parte dos "mais altos níveis de literatura" no *Gargântua e Pantagruel*, de Rabelais.

[26] Tanto Butler quanto eu temos em mente, aqui, a concepção que tem Foucault de uma emancipação do pensamento "daquilo que ele silenciosamente pensa" que permitirá "pensar diferentemente" (FOUCAULT, 1985, p. 9). Michael Uebel (1996) amplifica e aplica essa prática ao monstro.

Liberdade bem-regulada

James Donald

No último texto que escreveu, Freud pesarosamente reconheceu, como tinha feito em várias ocasiões anteriores, os limites e as frustrações de seu trabalho: "É quase como se a análise fosse a terceira daquelas profissões 'impossíveis' nas quais se pode estar antecipadamente certo de que se vai obter resultados pouco satisfatórios. As outras duas, conhecidas há muito mais tempo, são a educação e o governo" (FREUD, 1953-66, p. 248). Talvez ele estivesse pensando na perplexidade de um filósofo mais antigo: "Existem duas invenções humanas que podem ser consideradas mais difíceis que quaisquer outras", havia advertido Kant, "a arte do governo e a arte da educação; e as pessoas continuam a discutir inclusive seu significado" (KANT, 1960, p. 12).

Este livro[1] é uma contribuição a essa perene discussão: uma outra tentativa de responder a algumas das mais óbvias — mas ainda não resolvidas — questões. Que tipo de instituição é a educação? Como ela está relacionada à "arte do governo"? Por que são ambas tão difíceis não apenas de exercer mas até mesmo de definir? Embora eu partilhe com Freud e Kant sua justificada perplexidade, essa constatação não nos deve levar a um incapacitante pessimismo. Pelo contrário, isto nos permite pensar em uma alternativa tanto ao conservadorismo que vê todos os esquemas de reforma como fracassados, quanto àquele radicalismo evangélico para o qual a educação promete não apenas justiça

social mas também a plena expressão do potencial humano. Embora pareçam politicamente polarizadas, essas posições partilham uma certa lógica. Assim é a natureza humana, dizem elas; o problema consiste em planejar instituições sociais adequadas ou a controlá-la ou a realizá-la. Em contraste, partir da *dificuldade* da educação e do governo significa reconhecer que o enigma central é a contingência e a evanescência tanto da "natureza humana" quanto do "social".

Contra narrativas sociológicas ou psicológicas que vêem o "exterior" da sociedade exercendo influência sobre o "interior" da psique individual, eu enfatizo que as fronteiras entre as duas não são, nunca, estáveis ou facilmente impostas, o que implica evitar qualquer escolha entre o truísmo de que "as pessoas fazem a sociedade" e o truísmo de que a "sociedade faz as pessoas". É verdade que as pessoas agem de forma autodirigida e intencional, mas os padrões de consciência, percepção e desejo que orientam suas ações são, já, aspectos do ser social. É igualmente verdadeiro que a personalidade é socialmente determinada, e, contudo, as pessoas agem nas — e sobre — as instituições sociais. Para deslindar este aparente paradoxo, tento mostrar como o campo de ações possíveis é estruturado e também como essas estruturas são negociadas na prática. Essa relação não é uma determinação de mão única nem uma relação dialética: ela é caracterizada por oscilações, deslizamentos e transformações imprevisíveis.

Minha descrição da cultura é, portanto, uma descrição de um campo polilógico de forças. O domínio do social é instituído através da disseminação de termos intersubjetivos de autoridade pelos aparatos do

governo e da educação. Ao mesmo tempo, é na negociação, recombinação e *bricolage* dessas estruturas que a identificação da subjetividade e a individuação da agência emergem, de forma contígua, como fronteiras. Nesta abordagem, a identidade não pode ser derivada de uma noção homogênea de identidade coletiva, seja ela raça, classe ou gênero, assim como a agência não pode ser atribuída a um individualismo transcendente. A individuação é obtida na divisão entre a identidade e a agência, uma divisão que permite, então, uma articulação entre as duas. Ser "um cidadão" em uma democracia liberal moderna, por exemplo, significa tanto ser membro da comunidade imaginada da nação *quanto* ser um ser ético autoconsciente e automonitorado. Mas o *status* pedagógico do primeiro (sua pretensão a dizer quem você é) é sempre colocado em dúvida pela performatividade do último (que exige que você seja o autor de seus próprios enunciados e de suas próprias ações).[2]

Embora a subjetividade e a agência sejam, pois, efeitos dessas normas pedagógicas, elas não são, nunca, apenas sua realização. As estratégias e os discursos dos aparatos governamentais contam apenas a metade da história. É igualmente importante examinar aquelas improvisações da vida cotidiana que, embora sejam pouco reconhecidas, são bastante engenhosas. Aqui as normas culturais são transgredidas e retrabalhadas no próprio momento em que são instituídas. As práticas da vida cotidiana, argumenta Michel de Certeau, "apresentam-se essencialmente como 'artes do fazer' isto ou aquilo, isto é, como modos combinatórios ou utilizatórios de consumo". É este aspecto performativo que ele vê como a mais importante — e, com freqüência, subestimada — característica da cultura popular. "Estas práticas

colocam em funcionamento uma *ratio* 'popular', um modo de pensar investido em um modo de agir, uma arte da combinação que não pode ser dissociada de uma arte de usar" (CERTEAU, 1984, p. xv).

Para apreender a fluidez do movimento no qual as normas às quais se atribui autoridade são encenadas e traduzidas em seu uso, alternarei o foco da discussão, nos capítulos seguintes, entre a educação e a cultura popular. Ao me recusar a estabelecer uma relação fixa na qual um foco é central e o outro marginal, ou um normativo e outro subversivo, espero que esses mutantes pontos de vista possam oferecer novas e talvez inesperadas perspectivas no terreno e nos limites de ambos os domínios. Eles revelam, por exemplo, não apenas os aspectos performativos da cultura popular, mas também as funções pedagógicas dos sistemas nacionais de rádio e televisão, do cinema de Hollywood e da literatura popular — em suma, das indústrias culturais. O ponto a ser enfatizado é que a "cultura popular" não significa uma única coisa. Ela se refere tanto a um aparato que dissemina certas narrativas e imagens quanto às práticas através das quais estas são consumidas e rearticuladas.

Toda essa atividade explica por que a instituição e a negociação da autoridade cultural nunca produzem apenas aquiescência. A experiência da educação e as paixões de consumo da cultura popular geram, sempre, farsa, inquietação e dissonância, assim como prazer e aspiração a uma vontade geral. Ao tentar definir os limites — entre Nós e Eles, entre Baixa e Alta (Cultura) — os aparatos culturais também fazem emergir um exterior constitutivo, que é representado como o

abjeto, o desprezado, o obsceno, o híbrido e o monstruoso. Este lado sombrio da modernidade é outro sinal da impossibilidade reconhecida por Freud. O eu não se adapta perfeitamente às normas sociais, apesar das técnicas cada vez mais generalizadas da educação, do governo ou da terapia.

Neste ensaio introdutório, como um *trailer* dos temas que explorarei com mais detalhes nos outros capítulos, examino um exemplo de como a tensão entre as tecnologias da adaptação, de um lado e, de outro, a impossibilidade de se obter um perfeito ajuste entre o eu e a sociedade têm estado presente no pensamento cultural pós-iluminista. Trata-se do imaginário social discernível nos escritos de Rousseau sobre a "criança" e o "cidadão", e suas prescrições para as formas de educação que lhes seriam apropriadas.

ILUMINISMO E EDUCAÇÃO

Kant via a educação como uma forma de libertar o "homem" da tutelagem e da dependência às quais a ignorância o condenam. Esta liberdade só pode ser obtida, entretanto, *através* da socialização, ao se aprender a recuperar o que é natural. "O homem só pode se tornar homem pela educação", ele escreveu. "Ele é meramente o que a educação faz dele" (KANT, 1960, p. 7, 28). Ser um "homem" é agir livremente. Mas para ser capaz de agir livremente, para se tornar o que ele já é em essência, o "homem" tem que passar por um processo de socialização, que pode ser a educação formal ou a educação sentimental da experiência biográfica. Na escolarização, Kant insiste, a capacidade da

criança para a independência e a racionalidade pode ser alcançada apenas através da imposição do controle: "devemos provar a ela que o controle lhe é imposto para que ela possa, no devido tempo, usar sua liberdade corretamente, e que sua mente está sendo cultivada para que ela possa, um dia, ser livre; isto é, independente da ajuda de outros" (KANT, 1986, p. 269). Trata-se de uma liberdade *administrada*. Trata-se de uma forma de conduta a ser aprendida. Não se trata de um estado edênico de liberdade absoluta, para além das demandas e das fronteiras do social, mas de uma capacidade para agir de forma autônoma no interior das regras e das formas sociais.

O paradoxo de uma liberdade individual que é obtida através da submissão às normas pedagógicas é expressado de forma mais dramática por Rousseau. Na verdade, à primeira vista, ele parece estar dizendo duas coisas bastante contraditórias. Em *Emílio*, ele argumenta apaixonadamente que a criança precisa ser protegida da exposição prematura às corrupções da sociedade se se quer que ela tenha qualquer chance de crescer ou se desenvolver naturalmente. E, contudo, em *O contrato social*, ele sugere com igual força que é apenas através da participação ativa nas atividades da sociedade que o homem desenvolve suas capacidades intelectuais e morais:

> Embora, na sociedade civil, o homem renuncie a algumas das vantagens que pertencem ao estado da natureza, ele ganha, em troca, outras bem maiores; suas faculdades são tão exercidas e desenvolvidas, seus sentimentos tão enobrecidos, e seu espírito inteiro tão elevado que, se o abuso de sua nova condição não o rebaixar, em muitos casos, a algo pior do que aquilo que ele deixou para trás, ele deve constantemente abençoar a feliz hora que o elevou para sempre do estado da natureza e fez, de um animal estúpido, limitado, uma criatura de inteligência e um homem (ROUSSEAU, 1968, p. 64-5).

Para compreender essa tensão é necessário colocá-la contra dois eixos do pensamento de Rousseau, os quais interseccionam-se em sua crítica do contrato social liberal como um dispositivo para a manutenção de relações sociais iníquas. Um dos eixos é ético e teleológico. Em seu pólo retrospectivo, ele postula um estado de natureza do qual emerge uma sociedade possessiva e competitiva, indicando, assim, os custos tanto quanto os benefícios desta transformação. Em seu pólo profético, ele imagina uma sociedade futura na qual indivíduos livres e iguais podem criar uma ordem política baseada na obrigação política auto-assumida — estando, assim, em sintonia com aquilo que é verdadeiro e duradouro na natureza humana. O eixo definido por esses pólos — um reconstruído "dever-ter-sido" e um hipotético "poderia-ser" — torna possível mapear a fraqueza e as duplicidades de um presente corrupto, bem como os perigos de mudanças na sociedade civil que não levem em conta a natureza do homem. O "retorno à natureza" de Rousseau não significa regressão ao primitivismo: "quando quero treinar um homem natural, não quero fazer dele um selvagem e enviá-lo de volta à selva" (ROUSSEAU, 1911, p. 217). Em vez disso, ele oferece um guia para sobreviver ao presente e criar um futuro mais democrático. De forma similar, a aspiração à liberdade sugere não apenas uma alternativa imaginável à experiência da alienação,

mas um ponto de vista crítico a partir do qual lidar com ela (PATEMAN, 1985, p. 143).

Enquanto este primeiro eixo registra as transformações sociais e históricas, o outro mapeia o desenvolvimento e o crescimento do indivíduo. Seus pólos são definidos pelo contraste, feito por Rousseau, entre "o homem natural" (ou a criança) e "o cidadão": "O homem natural vive para si próprio; ele é a unidade, o todo, dependente apenas de si próprio e de seu semelhante. O cidadão não passa do numerador de uma fração, cujo valor depende da comunidade" (ROUSSEAU, 1911, p. 7). Rousseau recomenda a *República* de Platão como um guia para a educação de cidadãos: as crianças teriam que ser tomadas de seus pais ao nascerem e criadas coletivamente. "As boas instituições sociais são aquelas que estão mais aptas a transformar o homem em não-natural, a trocar sua independência pela dependência, a fundir a unidade no grupo, de forma que ele não olhe mais para si a não ser como uma parte do todo, e esteja consciente apenas da vida em comum" (ROUSSEAU, 1991, p. 40). *Emílio*, em contraste, nos conta como as crianças devem ser educadas a fim de permanecerem — ou tornarem-se — naturais. Enquanto os cidadãos devem ser educados contra a natureza, de acordo com as exigências da sociedade, os meninos e as meninas devem ser educados contra a sociedade, de acordo com o padrão inato de seu desenvolvimento psicológico e sua maturação física.

Esta é a *natureza* das crianças, que precisa ser isolada de influências sociais daninhas: "Seus defeitos de mente e de corpo podem ser todos atribuídos à mesma fonte, ao desejo de torná-los homens antes do tempo"

(ROUSSEAU, 1911, p. 9). Mas não se pode permitir que esta natureza simplesmente tenha rédeas livres: "existem tantas contradições entre os direitos da natureza e as leis da sociedade que para conciliá-los devemos continuamente nos contradizer. É preciso muita arte para impedir que o homem em sociedade seja completamente artificial" (ROUSSEAU, 1911, p. 281-2). Aqui, o papel do Tutor torna-se crucial na administração do ambiente da criança a fim de provocar mudanças espontâneas mas desejadas:

> Deixe [seu pupilo] sempre pensar que ele é o mestre enquanto vós sois realmente o mestre. Não existe nenhuma sujeição tão completa quanto aquela que conserva as formas da liberdade; é assim que a própria vontade torna-se cativa. Não está esta pobre criança, sem conhecimento, força ou sabedoria, inteiramente à vossa mercê? Não sois vós o mestre de todo o seu ambiente na medida em que este a afeta? Não podeis vós fazer dela o que vos aprouver? Seu trabalho e seu brinquedo, seu prazer e sua dor, não estão eles, de forma que ele desconhece, sob vosso controle? Sem dúvida, ela deve fazer apenas o que quer, mas ela não deve querer nada que vós não queirais que ela faça (ROUSSEAU, 1911, p. 84-5).

A educação que Rousseau recomenda envolve, assim, não a coerção ou a instrução, mas o artifício e a manipulação de uma "liberdade bem-regulada". Esta regulação exige a definição de uma autoridade externa à qual a criança (o cidadão) está sujeita e que, contudo, a autoriza a agir como um agente livre. Em *Emílio*, esta autoridade é a da natureza; em *O contrato social*, é a autoridade da vontade geral. Em ambos os

casos, as capacidades e as regras que permitem que o sujeito conheça, fale e aja são dramatizadas em duas figuras cujo domínio e amor desinteressado são expostos através de uma competência incontroversa: o Tutor e o Legislador. Estes fornecem, então, um ponto de identificação simbólica: isto é, "identificação com o próprio lugar *de onde* estamos sendo observados, *de onde* olhamos para nós mesmos de modo que apareçam, a nós mesmos, como pessoas dignas de amor" (Rousseau, 1911, p. 56). É, assim, à medida que Emílio se identifica com a posição autorizada da qual ele é observado pelo Tutor, que ele recebe um mandato para agir como um agente livre no interior da rede simbólica intersubjetiva.[3]

Em *Emílio*, essa agência aparece como a interiorização de uma segunda natureza que busca recriar a virtude corporificada no estado de natureza: um estado deduzido do potencial do homem para a perfectibilidade no interior da sociedade. Como observou Ernst Cassirer (1963, p. 9), Rousseau "exige que Emílio seja educado *fora* da sociedade, porque só deste modo ele pode ser educado *para* a sociedade no único sentido verdadeiro". Assim, a produção do bom cidadão é compreendida como a suposta libertação da criança natural. Se o "homem nasceu livre e se ele está, em toda parte, acorrentado", a futura liberdade à qual Rousseau aspira é a transformação dessas correntes forjadas pela mente em compromissos eqüitativos e recíprocos entre a sociedade e o indivíduo, em vínculos intersubjetivos de união e amor e respeito. O cidadão virtuoso é aquele que vive esses vínculos como seus próprios desejos, como suas próprias aspirações e como sua própria culpa, manifestando, assim, uma capacidade para

o autopoliciamento. A moderna e bem-ordenada constituição política depende menos da coerção do que deste autopoliciamento de cidadãos livres, podendo, assim, reivindicar a autoridade da virtude e da natureza (Connolly, 1988, p. 57-8).

JUVENTUDE, NATUREZA E VIRTUDE

As preleções de Rousseau sobre a socialização da juventude e a formação de cidadãos não se limitaram a ter uma profunda influência sobre educadores como Pestalozzi, na Europa, e Horace Mann, nos Estados Unidos. Elas também colocaram em movimento uma narrativa definitiva do que significa ser — e tornar-se — um ator social. Esta versão da educação sentimental iria ser amplamente desenvolvida, aperfeiçoada e questionada, posteriormente, em trabalhos de ficção e de filosofia.

Emílio, publicado em 1762, pode, pois, ser visto como preparando o caminho, no romance europeu, para a tradição do *Bildungsroman*, com suas fábulas de formação moral de jovens homens (ou, com menos freqüência, de jovens mulheres) à medida que eles se mudam de uma restritiva sociedade provinciana para o contexto dinâmico — mas perturbador — da cidade. O texto fundador desta tradição, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-1806), tomam de Rousseau não apenas sua reconceptualizada categoria de juventude, mas também as imagens de "tempestade e pressão", que corporificam sua visão da disjunção entre o crescimento das capacidades individuais e os desejos e códigos sociais de comportamento. O que Wilhelm

Meister aprende em suas atribulações biográficas é a fazer escolhas que jogam a *autenticidade* do eu contra as exigências da *convenção*.[4] Esta narrativa do *Bildungsroman* não apenas refletia uma nova experiência, a de aprender a viver com a incerteza e a vulnerabilidade, transformando-as em capacidade para a re-criação e a autocriação, mas também disseminava as categorias da autenticidade e da convenção, do eu e da sociedade, da criatividade e da compulsoriedade, as quais iriam produzir os termos de um novo modo de conduta, de uma nova relação do eu consigo mesmo.

Foi em torno dessas novas oposições que o *Bildungsroman* dividiu-se em duas vertentes principais. As novelas mais conservadoras enfatizavam o grau de sucesso na adaptação do eu às normas sociais e aos confortos da civilização bem como o preço da modernidade representado pela perda de estabilidade, autoridade e comunidade. Formalmente, estas novelas tendem a enfatizar o fechamento da narrativa. Freqüentemente, a obtenção da integração social e a resolução da trama são apresentadas através da figura do casamento, de preferência unindo a aristocracia e a burguesia. No casamento de Elizabeth Bennett com Darcy, em *Orgulho e preconceito*, de Jane Austen, por exemplo, os termos do contrato social são claramente traduzidos em vínculos de amor e obrigação mútuos. As novelas mais radicais e românticas — as de Stendhal e Pushkin, por exemplo, ou a vertente que vai de Balzac a Flaubert — valorizam a possibilidade da transformação pessoal às custas das exigências do social. Elas celebram a juventude e não a maturidade, a experimentação e não a estabilidade, a liberdade e não a felicidade. Por não forçarem todos os eventos de uma

história em um enquadramento imposto por um final, elas descartam a possibilidade de um fechamento (narrativo ou social) que resolverá todas as tensões e ambigüidades. A cisão entre a fragilidade e os custos da ordem social explica por que o adultério é um motivo recorrente em ambas as vertentes: uma novela como *Madame Bovary* explora a questão da transgressão das relações contratuais bem como a questão da dor, seja da conformidade virtuosa seja do desejo delinqüente.[5]

Foram primariamente os filósofos românticos, em sua tentativa de identificar as capacidades e as competências necessárias para a autoformação, que adotaram a oposição categórica estabelecida no *Bildungsroman* — entre a autenticidade e a normalidade. Uma delas era a prática da reflexão estética, e foi neste contexto que a "literatura" e a "cultura" foram colocadas em ação como categorias pedagógicas imbuídas de autoridade. Em *A educação estética do homem*, por exemplo, publicado, tal como o *Wilhelm Meister* de Goethe, em 1795, Schiller reconceptualizava a distinção de Rousseau entre *l'homme naturel* e *l'homme artificiel*, não em termos de queda e redenção, porém mais sociologicamente, como uma divisão produzida no interior da substância ética do homem pela divisão do trabalho e pela diferenciação das esferas sociais. Mas, embora "tenha sido a própria civilização [*Kultur*] que inflingiu esta ferida ao homem moderno", será, não obstante, apenas a cultura que poderá curar a divisão entre os impulsos sensuais e os impulsos racionais do homem. Para Schiller, é tarefa da cultura "fazer justiça, de forma igual, a ambos os impulsos: não apenas para manter o racional contra o sensual, mas também o sensual contra o racional". Obras de arte e literatura

podem mediar e transcender os dois impulsos, por meio do impulso para a ludicidade — uma ludicidade regulada pela tradição estética, de um modo muito similar àquele no qual o ambiente físico do menino era administrado pelo tutor de Emílio. Assim a autoridade cultural do Tutor estava corporificada nas próprias obras de arte. Se estudadas de forma apropriada, elas exigem — e, desta forma, inculcam — percepção, capacidade de discriminação e autocorreção. Embora o desenvolvimento desses atributos não represente um retorno à natureza no sentido de Rousseau, ele também aspira a um estado no qual a dissociação da sensibilidade produzida pelo social é curada — aqui através das técnicas harmonizantes da resposta estética (SCHILLER, apud HUNTER, 1988, p. 184-5, 79).

Ao mesmo tempo que Goethe e Schiller estavam ampliando as idéias de Rousseau sobre juventude, educação e autoformação, outros estavam submetendo-as a leituras mais subversivas. Em seu *Vindication of the rights of woman* (1792), por exemplo, Mary Wollstonecraft reformulava a análise da socialização e da cidadania de Rousseau, em uma tentativa de resgatar seu republicanismo para o feminismo. O grau de dificuldade do projeto fica evidente na descrição que Rousseau faz de Sofia como a companhia ideal para Emílio. "Sofia deveria ser tão verdadeiramente uma mulher quanto Emílio é um homem, isto é, ela deveria possuir todas aquelas características de seu sexo que são exigidas para que ela exerça sua parte na ordem física e moral" (ROUSSEAU, 1911, p. 321). Este papel — a natureza da mulher — é de dócil servilidade, impedindo-a de participar da vida política da comunidade.

Sua educação deveria ser guiada pelo fato de que "a mulher é feita para agradar e ser subjugada pelo homem" (ROUSSEAU, 1911, p. 322):

> Ser agradável à sua vista, ganhar seu respeito e amor, treiná-lo na infância, cuidar dele em sua vida masculina adulta, aconselhá-lo e consolá-lo, tornar sua vida agradável e feliz, estes são os deveres da mulher por toda a vida, e isto é que o lhe deve ser ensinado enquanto ela é jovem. (ROUSSEAU, 1911, p. 328)

Embora Rousseau invoque, aqui, o fato bruto da natureza para justificar a exclusão das mulheres da participação pública, Wollstonecraft atribui a diferença sexual às danosas convenções da socialização. Se as mulheres se tornam pouco mais que "insignificantes objetos de desejo", culpem, então, sua criação; se elas se tornam "libertinas em seu íntimo", isso ocorre, então, como a "inevitável conseqüência de sua educação". "Considerando a extensão de tempo no qual as mulheres têm sido dependentes", pergunta Wollstonecraft, "é de surpreender que algumas delas abracem suas cadeias e sejam tão subservientes quanto cachorros?". Para ela, foi o injustificado e injusto "direito divino dos maridos" e não qualquer deficiência natural o que tornou as mulheres incapazes. As mulheres partilham com os homens a capacidade — dada por Deus — da razão, mesmo que ela tenha sido atrofiada por falta de uso. Se os atributos culturais — equivocadamente vistos por Rousseau como características inatas — fossem corrigidos, as mulheres burguesas tornar-se-iam cidadãs tão virtuosas, eficazes e revolucionárias quanto qualquer homem (WOLLSTONECRAFT, 1982, p. 81-3).[6]

Wollstonecraft vai além de Rousseau, ao enfatizar que o exercício da liberdade depende de se ter os meios e as oportunidades para perseguir fins auto-escolhidos bem como para satisfazer obrigações sociais. Embora ela atribua o estado degenerado das mulheres à cultura e não à natureza, ela não contesta, entretanto, a avaliação de Rousseau sobre o perigo potencial à ordem social de um desejo feminino incontrolado nem questiona suas categorias de natureza e cultura. O argumento é, outra vez, o de que a corrupção deveria ser atribuída aos efeitos da sociedade e de que a natureza (das mulheres) é inerentemente virtuosa e racional. Wollstonecraft reproduz a visão iluminista da liberdade através da socialização: a mulher só pode se tornar mulher através da educação.

Uma versão mais espetacularmente transgressiva deste argumento apareceu no mesmo momento pós-revolucionário que o *Vindication* de Wollstonecraft. Enquanto ela tentava recuperar as idéias de Rousseau, *A filosofia na alcova* (1795) do Marquês de Sade questionava seus próprios fundamentos. Sade não apenas se deleita no polimorfismo e na irracionalidade dos prazeres, perversões, crueldades e desejos humanos; ele também condena vigorosamente o auto-engano e a hipocrisia daqueles virtuosos cidadãos que os negam. Eis aqui, pois, um outro tutor dirigindo-se à sua pupila — desta vez, o Dolmancé de Sade:

> Ah, Eugênia, chega de virtudes! Entre os sacrifícios que se podem fazer a essas falsas divindades existe um que valha um instante dos prazeres que se extrai em violá-los? Vem, minha doçura, a virtude não passa de uma quimera cuja adoração consiste

> exclusivamente em imolações perpétuas, em incontáveis rebeliões contra as inspirações do temperamento. Podem tais impulsos ser naturais? Recomenda a Natureza aquilo que a ofende? Eugênia, não seja a vítima dessas mulheres que você ouve serem chamadas de virtuosas. Suas paixões não são as mesmas que as nossas; mas elas entregam-se a outras, muitas vezes mais desprezíveis... Sua ambição, seu orgulho, seus interesses particulares... (SADE, 1965, p. 208).[7]

Tem-se sugerido que Eugênia é o duplo da modesta Sofia. Suas transgressões não são apenas uma deliberada afronta às virtudes de Sofia — como na maldosamente engenhosa vingança que ela inflige à sua mãe, a corporificação da sempre-sofredora feminilidade rousseauniana; ela também ajuda a definir seu escopo e seus limites. A virtude, proclama Sade, não pode ser enraizada na natureza porque a natureza é radicalmente amoral. Como observa William Connolly, esta é a heresia que explode o universo moral de Rousseau:

> A tempestade sadeana de paixão e crueldade, explodindo entre as quatro paredes de uma alcova imaginária, ressalta as cósmicas proporções das alucinações narcísicas de sua oponente: elas exigem que Deus inscreva instruções e proteções para a comédia humana no texto da Natureza; elas insistem que o próprio plano da Natureza gire em torno do destino da humanidade (CONNOLLY, 1988, p. 78).

Sade desdeifica, assim, a Natureza e, por extensão, também a Razão, na medida em que aquela é vista como capacidade humana inata. Ele reformula — em termos mais violentamente convincentes do que os dos autores do *Bildungsroman* ou dos filósofos românticos — a

repressão, a alienação e o auto-engano impostos ao eu pelas exigências de uma virtude socialmente prescrita. Quando ele esboça sua própria versão da boa sociedade no panfleto "anônimo" incorporado à *Filosofia na alcova*, ele se opõe radicalmente ao republicanismo austero e duro de Rousseau. O panfleto "Um esforço mais, franceses, se quereis vos tornar republicanos" imagina um estado mínimo que prepararia o palco para uma anarquia libidinal.

GOVERNO

Naturalmente, a reflexão de Sade sobre a natureza, o desejo e a agência e sobre o movimento entre eles não é mais definitivo do que a de Rousseau ou a de Wollstonecraft. Ao colocar as categorias normativas e as narrativas da educação iluminista tão profundamente em questão, entretanto, a pedagogia pornográfica de Sade fornece um contraste útil contra o qual se pode examinar as técnicas de escolarização pública e de massa que emergiram nos séculos XIX e XX. Essas técnicas têm, persistentemente, tentado moldar as crianças de acordo com seus (da sociedade) padrões, por meio de disciplinas que pretendem, como o Tutor de Rousseau e o Dolmancé de Sade, não apenas compreender a natureza da criança, mas ser capazes de emancipá-la. Elas seguem Rousseau mais do que Sade, entretanto, ao sugerir que esse processo recuperará para a sociedade civil as virtudes de seu incorrompido estado. E elas têm seguido os filósofos românticos, ao propor técnicas de autoformação e automonitoramento, baseadas no ideal da auto-expressão no interior de um ambiente moralmente administrado.

Sob essa luz, a escolarização pode ser vista como o paradigma das modernas técnicas de governo. Ela age através do acionamento de um conhecimento íntimo dos indivíduos que formam sua população-alvo e de uma *expertise* no monitoramento e direcionamento de sua conduta. Nikolas Rose descreve este exercício *pastoral* do poder em *Governing the soul*:

> Os sistemas conceituais inventados pelas Ciências "Humanas" — as linguagens da análise e da explicação que elas inventaram, os modos de falar sobre a conduta humana que elas constituíram — têm fornecido os meios pelos quais a subjetividade e a intersubjetividade humanas podem entrar nos cálculos da autoridade. Por um lado, os elementos subjetivos da vida humana podem se tornar elementos no interior das compreensões da economia, da organização, da prisão, da escola, da fábrica e do mercado de trabalho. Por outro, a própria psique humana tornou-se um domínio possível para o governo sistemático em busca de fins sociopolíticos. Educar, curar, reformar, punir — trata-se, sem dúvida, de velhos imperativos. Mas os novos vocabulários fornecidos pelas ciências da psique permitem que as aspirações do governo sejam articuladas em termos de uma administração sujeita ao conhecimento das profundezas da alma humana (Rose, 1990, p. 7).

Esta atitude cética para com a política da *expertise* torna clara a lógica da educação progressista. O Relatório Plowden, de 1967, por exemplo, institui uma justificativa poderosa e influente para a adoção — na escola primária — de uma abordagem "centrada-na-criança". Na página 1, proclama-se o axioma rousseauniano de que "por trás de todas as questões está a

natureza da própria criança". Agora, entretanto, o conhecimento sobre "a natureza da criança" foi formalizado como uma disciplina científica: a Psicologia do Desenvolvimento, associada, especialmente, com a obra de Jean Piaget, a qual identifica um padrão supostamente natural de maturação e crescimento que deveria guiar os professores em suas decisões sobre o que, como e quando ensinar seus alunos. Na prática, entretanto, ela pode ser igualmente lida como uma grade normativa para a observação e a classificação das crianças. A consigna "permitir que a criança se desenvolva" institui uma ênfase na vigilância e no monitoramento; a consigna "liberar a criança" envolve estratagemas tão adoravelmente manipulativos quanto os inventados pelo Tutor de Emílio (cf. WALKERDINE, 1983, 1984).

Permanece o paradoxo, entretanto, de que os modos pastorais de *poder* exigem, como pré-condição, um certo grau de *autonomia*. Longe de negar a liberdade, argumenta Foucault, o poder a exige:

> O poder é exercido apenas sobre sujeitos livres, e somente na medida em que eles são livres. Com isto quero dizer sujeitos individuais ou coletivos que têm à frente um campo de possibilidades no qual diversos modos de comportar-se, diversas reações e diversos comporamentos podem realizar-se. Onde os fatores determinantes saturam o todo não existe nenhuma relação de poder...

Esta concepção de poder define as condições sob as quais a "governamentalidade" de Foucault torna-se uma possibilidade. Aqui, o sujeito está não apenas *sujeito ao* jogo de forças dos aparatos do social, mas

deve também agir como autor e *sujeito* de sua própria conduta. Esta liberdade ambivalente — nunca heteronomia absoluta nem autonomia pura — é necessária porque a maquinaria do governo só pode trabalhar em cima da agência e da autonomia:

> "Governo"... designava o modo pelo qual a conduta dos indivíduos ou de grupos podia ser dirigida: o governo das crianças, das almas, das comunidades, das famílias, dos doentes. Cobria não apenas as formas legitimamente constituídas de sujeição política ou econômica, mas também modos de ação, mais ou menos considerados e calculados, que estavam destinados a agir sobe as possibilidades de ação de outras pessoas. Governar, neste sentido, é estruturar o campo possível de ação de outros (FOUCAULT, 1982, p. 221).

A liberdade aparecem assim, não como a característica inata de um indivíduo transcedente, mas como a negociação que produz individuação. Foucault chama isso de *agonismo*: "uma relação que é, ao mesmo tempo, incitação recíproca e luta; menos uma confrontação face a face que paralisa ambos os lados e mais uma provocação permanente"(FOUCAULT, 1982, p. 222).

Esta liberdade é um lembrete de que a autoridade está sempre aberta ao questionamento, de que a razão é, inescapavelmente, agonística e recorrente. Ela implica um cetismo para com categorias fundacionais ou expressivas e uma reflexão crítica sobre a instituição e a negociação da autoridade. É por isto que suspeito de programas educacionais planejados para "desenvolver o potencial criativo das pessoas" ou de esquemas políticos que prometem criar "as condições de uma plena realização dos talentos humanos".[8] Essas pretensões não

apenas negam a impossibilidade da educação e do governo; ao fazê-lo, elas também entregam aos pedagogos e aos filósofos ou aos líderes de partido a autoridade para definir o que é a natureza humana, possibilitando-lhes, assim, impedir o diálogo necessário sobre (por exemplo) os propósitos da educação em uma democracia.

Em vez de perseguir o perigoso sonho iluminista da virtude universal, faz mais sentido reviver a ênfase republicana na participação, na autonomia e nas obrigações cívicas — mas reformulando-as no conhecimento de que elas só podem ter efeito quando se movem através da cultura popular, quando são, de forma tenaz e, muitas vezes, perversa, encenadas nas artes inventivas da vida cotidiana. Meu objetivo é, portanto, questionar as fronteiras existentes da educação e perguntar como certas narrativas e categorias são instituídas como tendo autoridade. Ao perguntar quem tem autoridade sobre a educação, por exemplo, eu não tomaria os atores convencionais da política liberal — pais, filhos, empregados, partidos, classes, governos — pelo seu valor aparente. Em vez disso, eu questionaria o modo como a encenação do diálogo político produz estas categorias como atores coletivos com interesses comuns: isto é, o modo como o terreno do debate educacional é constantemente feito e refeito. A limiaridade[9] disjuntiva desta negociação é expressa de forma apropriada na descrição que Homi Bhabha faz do território contestado no qual o duplo papel do povo é encenado:

> O povo é o "objeto" histórico de uma pedagogia nacionalista, dando ao discurso uma autoridade que está baseada na origem ou no evento histórico pré-dado ou pré-constituído; o povo é também o "sujeito" de

> um processo de significação que deve apagar qualquer presença prévia ou originária da nação-povo para demonstrar o prodigioso e vivo princípio do povo como um processo contínuo pelo qual a vida nacional é redimida e significada como um processo repetitivo e reprodutivo (BHABHA, 1990, p. 297).

É porque esses dois ritmos nunca estão totalmente em sincronia que as fronteiras entre a educação, o governo e a cultura popular não são, nunca, resolvidas. Algumas vezes o pedagógico e o popular coincidem; outras vezes eles se sobrepõem; outras vezes, ainda, eles estão em conflito.

Isto não significa renunciar à política convencional, mas, em vez disso, reconhecer sua especificidade e o *status* necessariamente provisório ou particularista de seu discurso. A análise da articulação entre o pedagógico e o performativo feita por Bhabha também se afasta de uma preocupação exclusiva com esta esfera delimitada para se aproximar da vida cotidiana, do normal e da rotina como um *locus* de análise e intervenção. É aqui, na aula da manhã de hoje ou no programa de televisão de hoje à noite, que os dramas singulares da autoridade e da autonomia são encenados.

Essas são estórias não apenas sobre razão e intencionalidade, mas especialmente sobre a confusa dinâmica do desejo, da fantasia e da transgressão. Estou lidando com formas de viver que são, para citar, outra vez, Homi Bhabha

> mais complexas do que o conceito de "comunidade"; mais simbólicas do que o conceito de "sociedade"; ... mais retóricas do que a razão de estado; mais

> mitológicas do que a ideologia; menos homogêneas do que a hegemonia; menos centradas do que o cidadão; mais coletivas do que "o sujeito"; mais psíquicas do que a civilidade; mais híbridas na articulação de diferenças e identificações culturais — gênero, raça ou classe — do que pode ser representado em qualquer estruturação hierárquica ou binária de antagonismo social (BHABHA, 1990, p. 292).

É esta instabilidade e esta mobilidade — esta impossibilidade — que exploro nos dois textos que se seguem.

NOTAS

[1] O autor se refere ao livro original, *Sentimental Education*, do qual este ensaio constitui a introdução (N.O.).

[2] Devo esta formulação do pedagógico e do performativo a Homi Bhabha. Veja BHABHA, 1990, p. 297-9. Sobre a formação do cidadão, veja ROSE, 1989; 1990.

[3] Sobre esta versão de autoridade, veja LEFORT, 1986, p. 211-14. Sobre a identificação simbólica, veja ZIZEK, 1989, p. 105.

[4] Minha análise do *Bildungsroman* baseia-se em MORETTI, 1987. Veja também a resenha feita por MURDOCK, 1988.

[5] Sobre a importância do adultério como tema, veja TANNER, 1979.

[6] Minha leitura de Wollstonecraft baseia-se em KAPLAN, 1986, e HELD, 1987, p. 79-85.

[7] Veja também CONNOLLY, 1988, p. 74-5. Minha análise da relação entre Sade e Rousseau baseia-se em CONNOLLY, 1988.

[8] Escolhi deliberadamente estes exemplos de livros que admiro: a perspicaz crítica da política educacional de THATCHER feita por KEN JONES (1989) e a crítica arrasadora de muitas das posições que apresento aqui, feita por MCLENNAN (1989).

[9] Tradução de "*liminality*", derivado de "*limen*", "limiar". Embora "limiaridade", constituída a partir de "limiar", não esteja dicionarizada, parece conformar-se às regras de formação de vocábulos na língua portuguesa, significando, aqui, a situação daquilo que está no limiar, referindo-se em Física, Fisiologia e Psicologia a uma variedade de situações-limite (N. do T.).

Cheios de si, cheios de medo: os cidadãos como ciborgues

James Donald

Parece estar implícita na justaposição que Henry James faz da *maquinaria* da educação agindo sobre a *alma* do cidadão uma ansiedade que percorre muitas das discussões do entre-guerras sobre a civilização de massas.[1] Trata-se do medo de que as fronteiras do humano possam não ser fixas nem impermeáveis. Se assim fosse, não poderia, então, ocorrer — sob o degradante sistema fabril de produção em massa e sob a linha de montagem taylorizada — que o humano fosse absorvido pela máquina? Não estavam as tecnologias produtivas e sociais da sociedade de massas deslocando aquilo que é essencialmente humano — a alma — e transformando as pessoas em máquinas?

O ícone mais dramático desses temores era o robô. No filme de Fritz Lang, *Metropolis* (1926), as massas escravizadas que labutam para o Moloch industrial em gigantescas oficinas subterrâneas são reduzidas a engrenagens descartáveis, indefinidamente repetindo ações determinadas, mecânicas, numa sombria versão expressionista do insano operário fabril de Chaplin em *Tempos modernos*. Em contraste com este proletariado robotizado, a fascinação do robô, no filme, é que ele é demasiadamente humano. Ele produz destruição quando, tal como o monstro de Frankenstein, desenvolve vontade e desejos próprios.

Na leitura de Andreas Huyssen, a chave para *Metropolis* está na criação mágica desse robô como sendo *feminino*.[2] Isto permite que o medo da tecnologia, típico do século XX, seja deslocado para medos mais antigos sobre uma incontrolada sexualidade feminina, vista como uma ameaça à ordem social — medos familiares desde Rousseau e Wollstonecraft, por exemplo. Quando o robô adquire a forma de Maria, a "boa mãe" que conforta os operários e os conduz em suas lutas, ele/ela libera neles forças autodestrutivas de rebelião. Para restaurar a família simbólica da sociedade, a Falsa Maria tem que ser queimada na fogueira como uma feiticeira. Em um momento melodramático, o coração (a mulher virtuosa) pode, então, mediar entre a mão (o trabalho) e o cérebro (o capital), ao estabelecer laços de amor entre eles.

Nos termos de Peter Stallybrass e Allon White, esta abjeção de um grotesco hibridizado e perigosamente instável permite que a narrativa seja bem sucedida em sua "tentativa de demarcar fronteiras, para unir e purificar a coletividade social" — seja bem sucedida demais, poder-se-ia dizer, pois foi, sem dúvida, esta resolução *kitsch* que garantiu a conhecida aprovação de Goebbels. O que é mais interessante em termos da dinâmica da autoridade e da agência, entretanto, é seu tratamento da hibridez humano/máquina. Os operários são vulneráveis às perigosas seduções da Falsa Maria porque eles foram desumanizados e massificados. Tornados incapazes de julgamento e ação autônomos, sua escravização torna-os ainda mais perigosamente volúveis. Como a máquina e a mulher, eles são necessários para a produção e a reprodução, sendo, entretanto, potencialmente perturbadores. É este

perturbador paradoxo que subjaz à retórica generalizada que liga a *maquinaria* do governo à *alma* do cidadão. O problema é o movimento e a transmigração entre as duas categorias, a forma com que uma delas está sempre se transformando na outra. Em *Metropolis*, não se trata apenas do fato de que a máquina entra de forma demasiado profunda nas almas dos operários. O fantasma toma de assalto também a maquinaria do robô.

Isto sugere uma visão estranha do que significa ser um ator social: uma descrição quase que de ficção científica do axioma de Rousseau de que o caráter "natural" de uma pessoa precisa ser sistematicamente mutilado para moldá-lo às demandas da cidadania (Rousseau, apud Oldfield, 1990, p. 186). Hoje, na era dos computadores, dos videocassetes e das máquinas de fax, a imagem do robô de Lang pode parecer uma tecnologia de "lata velha". A fronteira entre o exterior da máquina e o interior da alma torna-se ultrapassada pela circulação eletrônica da informação. A nova crise de limiaridade e os problemas de autoridade que ela coloca são dramatizados em um filme de ficção científica mais recente, o *Blade runner* (1982), de Ridley Scott. Seus replicantes quase-humanos, ou "*skin jobs*", não agem simplesmente através de um programa preestabelecido nem respondem simplesmente a instruções. Eles são capazes de uma ação intencional que não é, obviamente, atribuível a uma capacidade inata ou natural para a razão e a agência. Em vez disso, eles são individuados pela implantação da memória, um inconsciente artificial que governa a relação do eu com um eu aparentemente anterior.

Donna Haraway descreve as potencialidades dessa hibridização em sua imagem do cidadão como ciborgue

— um organismo cibernético, "uma ficção que mapeia nossa realidade social e corporal":

> A ficção científica contemporânea está cheia de ciborgues — criaturas simultaneamente animal e máquina, que povoam mundos ambiguamente naturais e fabricados... No final do século XX, nosso tempo, um tempo mítico, somos todos quimeras, híbridos — teorizados e fabricados — de máquina e organismo; em suma, somos todos ciborgues. O ciborgue é nossa ontologia; ele nos confere nossa política. (HARAWAY, 1985, p. 65)

Ao desmontar a distinção entre a informação programada e o comportamento humano, Haraway vai ainda mais longe que Foucault, ao sugerir que as relações de poder penetram e infundem o corpo sem serem mediadas através das representações da consciência. A insistência de Foucault nos limites da consciência está por detrás de sua rejeição da ideologia como uma explicação da agência. Isto não significa, entretanto, que não é necessário explicar como o "programa" se traduz em conduta e em desejo subjetivos. Quando os replicantes em *Blade runner* se voltam para seu criador, em rebelião contra sua própria finitude, é para exigir respostas às próprias questões de Foucault: *O que posso fazer? O que eu sei? Quem sou?* (DELEUZE, 1988, p. 115).

Até mesmo ciborgues, ao que parece, precisam de um inconsciente para que as estruturas da autoridade social apareçam na forma como aparecem essas questões. Nessa perspectiva, o inconsciente exerce um papel-chave na relação do eu consigo mesmo, orientando a conduta individuada do prazer, do desejo e da intencionalidade. É aqui que minha abordagem diverge

da de outros analistas pós-foucaultianos das tecnologias culturais, tais como Ian Hunter e Nikolas Rose. Para esses autores, parece, às vezes, que os indivíduos agem como autômatos, simplesmente representando os papéis que foram escritos para eles. Eis aqui como Hunter descreve a formação — numa pedagogia kleiniana — de professores iniciantes de Língua Inglesa: "este é o modo pelo qual o estudante *internaliza* a função da própria vigilância moral: encontrando nele próprio as onerosas antinomias éticas e começando, a partir disso, a moldar um eu 'equilibrado', que é a condição para moldar os eus alheios" (HUNTER, 1988, p. 150) Ou, então, numa outra passagem, referindo-se a um método progressista mais antigo de ensino de Língua Inglesa: "Através de técnicas adaptativas, pouco diferentes daquelas que Donzelot isolou na Psicologia moderna, a pedagogia literária *possibilita que as normas sociais emerjam como desejos pessoais* e que os desejos pessoais tornem-se o interesse em jogo no processo de regulação social" (HUNTER, 1988, p. 125). Ou vejamos, ainda, Nikolas Rose falando sobre a família:

> A família privada moderna continua intensivamente governada. Ela está vinculada — sob muitas formas — com objetivos sociais, econômicos e políticos. Mas o governo age, aqui, não através de mecanismos de controle social e subordinação da vontade, mas através da *promoção* de subjetividades, da *construção* de prazeres e ambições e da *ativação* da culpa, da ansiedade, da inveja e da frustração. As novas tecnologias relacionais da família *estão instaladas dentro de nós*, *estabelecendo* uma forma psicológica particular de ver nossas vidas em família e de falar sobre elas, *exigindo*

> um escrutínio constante de nossas inerentemente difíceis relações com nossos filhos e com outros adultos bem como um julgamento constante de suas conseqüências para a saúde, o ajustamento, o desenvolvimento e o intelecto. A tensão gerada pela distância entre a normalidade e a realidade *prende* nossos projetos pessoais, de forma inseparável, ao conhecimento especializado [*expertise*] (Rose, 1990, p. 208).

Nessa dança lingüística sobre o que ocorre nas transações entre a cibernética e o organismo — toda essa internalização, emergência, promoção, construção, ativação, instalação, estabelecimento, pressão e amarração — fica, alguma vez, claro *como*, exatamente, as normas sociais orientam a textura da experiência e como elas são transformadas nesse processo?

Para Hunter e para Rose, este não é um problema. Em um artigo sobre representação, Hunter (1984) descarta os modos "formais" de análise textual porque sua concepção de "subjetividade" seria limitadora e reducionista: "A agência social não tem qualquer forma geral (subjetividade) cuja estrutura possa ser inferida de uma análise teórica do significado das 'posições-de-sujeito' tornadas disponíveis por um sistema lingüístico" (p. 423). Nikolas Rose invoca Marcel Mauss para argumentar que o "eu" é uma categoria social contingente. De forma bastante correta, ele parte da premissa de que, no jogo entre conhecimento e poder, definições historicamente variáveis do normal e do patológico agem sobre — constrangem e, em certo sentido, constituem — populações e indivíduos:

> O "eu" não existe anteriormente às formas de seu reconhecimento social; ele é o produto heterogêneo

> e mutante das expectativas sociais a ele dirigidas, dos deveres sociais a ele atribuídos, das normas de acordo com as quais ele é julgado, dos prazeres e sofrimentos aos quais ele convida e obriga; das formas de auto-inspeção que lhe são inculcadas, das linguagens de acordo com as quais se fala sobre ele e pelas quais ele aprende a dele prestar conta em pensamento e fala (Rose, 1990, p. 218).

A partir daí, entretanto, ele parece inferir que quando as normas sociais emergem como desejos pessoais, elas não passaram pelo radical processo de negociação e transformação ao qual Foucault se referiu como *dobra*. Na análise de Rose, o olhar panóptico do aparato tudo vê. Nada é invisível ou desconhecido; o sujeito não é nenhum problema.

E, contudo, como admite Rose em seus comentários sobre a família citados acima, o sujeito é sempre o problema. Mesmo quando "as novas tecnologias relacionais da família estão instaladas dentro de nós", existe ainda "uma distância entre a normalidade e a realidade". Isto torna as relações dentro da família "inerentemente difíceis". A maquinaria nunca funciona muito bem:

> A família moderna... é uma máquina mantida unida pelos vetores do desejo. Ela só pode funcionar através dos desejos que seus membros têm um pelo outro e como um lugar no qual os desejos para a satisfação do eu podem ser saciados. Entretanto, o incitamento dos desejos "sociais" para alimentar o mecanismo familiar é sempre ameaçado pelo incitamento simultâneo de desejos que estão fora dos limites, de desejos anti-sociais, que podem ser

> satisfeitos apenas ao preço da destruição daquela mesma socialização que a família deve realizar (Rose, 1990, p. 201-2).

Se não existe qualquer eu que seja prévio às operações da maquinaria social, de onde, então, vêm esses desejos transgressivos? O que existe, aí, para fazer a maquinaria funcionar mal? Ou o problema só se apresenta desta forma porque Rose silenciosamente reintroduz um eu pré-formado como o alvo necessário sobre o qual a maquinaria age — "as novas tecnologias da família estão instaladas *dentro de nós*"?

Um caminho para sair dessa dificuldade consiste em tomar sua "*distância* entre a normalidade e a realidade" e repensá-la como uma divisão, como um processo pelo qual diferentes desejos, condutas e destinos são codificados como uma divisão entre o lícito e o ilícito, o normal e o marginal, o sadio e o patológico. Isto sugere que a produção do eu não atua através do incitamento de desejos. Em vez disso, as normas e as *proibições* instituídas no interior das tecnologias sociais e culturais são involucradas [dobradas] no inconsciente de modo que elas "emergem" não apenas como "desejos pessoais" mas em uma dinâmica complexa e imprevisível de desejo, culpa, ansiedade e deslocamento. Os sujeitos têm desejos que eles não querem ter; eles os rejeitam ao custo da culpa e da ansiedade. Os sujeitos são, assim, separados de desejos que permanecem incitados mas não realizados. É apenas na separação ou divisão que acompanha a interiorização de normas e na repressão de desejos incitados-mas-proibidos que a consciência e o ego são formados. Esta criação do inconsciente através da repressão é, assim, também o momento de individuação que possibilita a

existência de uma agência consciente, intencional, autônoma, nos termos da identificação estabelecida através da autoridade da maquinaria social.

Neste modelo revisto, a *repressão* dos desejos é tão importante à formação da subjetividade quanto seu incitamento: trata-se de um mecanismo que determina a forma de expressão do material reprimido e que provoca sua repetição. Ian Hunter e Nikolas Rose apresentam o desejo não apenas como um *efeito* da maquinaria do social, mas também como sua *realização*. Estou argumentando que é apenas através da repressão, do inconsciente e da divisão do sujeito — todos os culpados segredos do amor, da consciência e da fantasia — que a autoridade das instituições e das disciplinas pode ser assegurada, mesmo que precariamente. Desta perspectiva, que também pode reivindicar a ascendência de Mauss, as respostas psíquicas individuais são traduções de um sistema simbólico coletivo, mas não estão em uma relação isomórfica com ele.[3]

A divisão — e não a distância — "entre a normalidade e a realidade" é que coloca em ação, assim, um movimento ou uma série de transações. O inconsciente é necessário para compreender o processo de negociação da autoridade como agência e as traduções do pedagógico no performativo, mas ele não é um núcleo de autenticidade oculta, o eu real, a natureza humana. Nos termos de Lacan, não se trata da "intimidade", mas da "ex-timidade". Nos termos de Lévi-Strauss, o inconsciente fornece "o caráter comum e específico dos fatos sociais":

> O inconsciente seria, assim, o termo mediador entre o eu e os outros. Descendo aos dados do inconsciente, a

> extensão de nossa compreensão, se assim posso dizer, não é um movimento em direção a nós mesmos; atingimos um nível que nos parece estranho, não porque ele abriga nossos mais secretos eus, mas (muito mais normalmente) porque, sem exigir que saiamos para fora de nós mesmos, ele nos permite coincidir com formas de atividade que são ambas, ao mesmo tempo, *nossas* e do *outro*. (LÉVI-STRAUSS, 1987, p. 35)

Essas formas de atividade não se limitam a "emergir" como desejos individuais e como agência autodirigida. Em vez disso, elas têm que retornar transformadas, como representações. Elas passam através de um terceiro espaço que não é nem o fora nem o dentro, mas aquela realidade psíquica que Lacan localizou como estando "*entre a percepção e a consciência*" (LACAN, 1977, p. 56). Esta é a cena da negociação, da enunciação, daquela vida de fantasia ativa que sustenta a realidade ao dar-lhe a aparência de consistência.

A fantasia, neste sentido, não implica uma fuga do processo de subjetificação. Em vez disso, refere-se a um dos mais importantes momentos daquele processo: a encenação e a imaginação do sujeito e de seu desejo em relação a complexos cenários sócio-simbólicos. Esse conceito permite, assim, uma análise do investimento subjetivo colocado no aparato e em seus sistemas de significação, sem prejulgar os caminhos particulares que o desejo do sujeito tomará, ou sua mudança e identificação múltipla em relação ao campo social e cultural. Ela também aponta para os custos desse investimento fantasmático. A segurança obtida através da consistência da construção da fantasia implica um narcisismo que está necessariamente em

conflito com as demandas das relações sociais. Ao negociar as auto-imagens fornecidas, por exemplo, pela educação e pela cultura popular, o eu nunca se reconhece plenamente a si próprio. Ele continua com a suspeita de que deve haver algo mais que as normas e as banais transgressões que estão disponíveis. "O que amamos em nossa imagem é algo *mais* que a imagem", argumenta Joan Copjec. "Assim, o narcisismo é a fonte da malevolência com a qual o sujeito vê sua imagem, a agressividade que ele libera sobre todas as suas representações. E, assim, o sujeito emerge como uma transgressão da lei e não em conformidade com ela" (COPJEC, 1989, p. 70).

Toquei, aqui, apenas na superfície de uma discussão antiga e difícil. Meu limitado objetivo foi o de esboçar o tipo de teoria da subjetividade necessária para sustentar minha análise mais ampla da dinâmica entre o pedagógico e o performativo na educação e na cultura popular. A moral subjacente é bastante simples: a dinâmica da subjetificação é muito mais complicada e dolorosa do que a simples identificação com os — ou a re-encenação dos — atributos e comportamentos prescritos pelas tecnologias sociais e culturais. O modelo que sugeri deveria — espero — tornar possível começar a responder às questões de Jacqueline Rose sobre "como a fantasia age como legitimação" e sobre "as formas precisas de identificação e transmissão que estão no cerne da instituição".

Na análise da educação, por exemplo, este tipo de abordagem tem sido desenvolvido por Valerie Walkerdine e suas colegas, quando exploram o modo como as garotas negociam as categorias e as conotações simbólicas da Matemática, na escola. Elas insistem que

o suposto "fracasso" das garotas em Matemática, na escola secundária, não pode ser explicado seja por noções psicológicas de desenvolvimento, seja por uma ênfase mais sociológica nas expectativas da professora, seja ainda pelos estilos pedagógicos. Esse processo envolve um dinâmica muito mais complexa entre o pedagógico e o performativo. Nas práticas da escola e da família — e especialmente na relação entre mãe e filha — as categorias legitimadas da racionalidade e da irracionalidade, da masculinidade e da feminilidade, da inteligência e da falta de inteligência, do domínio e da subserviência, da obediência e da resistência são instituídas em uma relação mútua. Elas são re-misturadas pelas garotas como cenários fantasmáticos de desejo, negação e transgressão que retornam não apenas como auto-identificação, mas como agência. É nessa formação e nesse exercício de uma autonomia que é imposta às garotas que, de acordo com esta evidência, os danos sociais e psicológicos da diferenciação sexual são sistematicamente reproduzidos. Esta não é uma leitura formalista que se limita a deduzir a posição de sujeito das práticas institucionais da escola e dos discursos que aí estão disponíveis. Em vez disso, o foco está no sujeito sexualmente diferenciado sempre-a-ser-produzido, sempre-a-ser-encenado no interior de disciplinas, tecnologias e sistemas simbólicos.[4]

Esta perspectiva coloca em questão a imagem da alma do cidadão vista como controlada ou mesmo regulada pela maquinaria do governo. Em vez disso, ela reformula o problema como a encenação da maquinaria e da alma, da normalidade e da realidade, e da autoridade e da agência, sempre em uma dinâmica relação mútua. Os imprevisíveis resultados dessa enunciação

são atribuídos menos a uma rejeição intencional relativamente ao governo do que a uma resistência mais sistêmica, embutida nos circuitos da subjetificação. Um aspecto disso é constituído pela natureza da representação: o modo como define o conhecimento e a informação para o sujeito, e, contudo, sob formas que são inevitavelmente parciais e pouco confiáveis. No próximo capítulo examino os limites da representação e a forma como eles afetam a formação de categorias e atores sociais. Este foco revela que o processo é mais difícil do que se admite, por exemplo, nos esquemas para formar cidadãos ativos e responsáveis. Existe sempre um lado avesso e sombrio nesse processo — uma estória de incerteza, ansiedade e medo. É desta forma que exploro, agora, alguns dos aspectos menos respeitáveis da cultura pós-iluminista, assim como alguns dos mais sublimes.

NOTAS

[1] Obrigado a Ines Dussel e a Deborah Britzmann pelas idéias sobre a tradução do título original deste capítulo: "*Strutting and fretting*". Elas não são, entretanto, é claro, responsáveis pela tradução afinal escolhida. *To strut* significa, em inglês, caminhar de forma pomposa, arrogante, afetando importância. *To fret* significa, neste caso, apresentar um ar ou atitude preocupada, desconfortável. A expressão "*strutting and fretting*" pretende expressar, no contraste entre esses dois sentimentos pessoais, precisamente o sentimento ambíguo, situado entre a arrogância e o medo, que está no centro da "subjetividade" dos robôs e ciborgues e, por extensão, do ser humano. Na impossibilidade

de manter a forma verbal do título original, optei por uma construção na qual o paralelismo dos gerúndios, que indica precisamente a simultaneidade dos dois sentimentos contraditórios, ficou transferido para o paralelismo obtido pela repetição da palavra "cheio" (N. do T.).

[2] Veja HUYSSEN, 1986; e também WOLLEN, 1989.

[3] A definição de repressão é tomada de Mark Cousins e Athar Hussain, 1984, p. 208. Sobre a distinção entre o sujeito como um efeito da lei e a realização da lei, veja COPJEC, 1989, p. 61. Meu argumento geral, aqui, também deve muito a este artigo bem como a outros artigos de Copjec. Veja, por exemplo, COPJEC, 1986, 1989. Sobre a ligação com MAUSS, veja COUSINS, 1989, p. 79.

[4] Veja, por exemplo, WALKERDINE, 1988, 1989; WALKERDINE e LUCEY, 1989.

Pedagogia dos monstros: o que está em jogo nos filmes de vampiro?

James Donald

Aprenda a ir ver os "piores" filmes; eles são, às vezes, sublimes.

Ado Kyrou

Um típico filme americano, ingênuo e tolo, pode — apesar de toda sua tolice e até mesmo através dela — ser instrutivo. Um filme inglês pretensioso, autoconsciente, pode não ensinar nada. Foram muitas as vezes em que aprendi algo a partir de um filme americano tolo.

Ludwig Wittgenstein

"A história do Diabo, o vocabulário associado às formas populares de praguejar, as canções e os hábitos do jardim de infância — tudo isso está, agora, adquirindo importância para mim", escreveu Freud em uma carta em 1897 (FREUD, 1953-6, p. 243). Em 1914, ele observou em "O Moisés de Michelângelo" que a técnica da psicanálise deve "adivinhar coisas secretas e ocultas a partir de características desprezadas ou pouco notadas, isto é, a partir do lixo de nossas observações". Essa sensibilidade moderna relativamente às lições do transitório, do evasivo e do contingente é igualmente evidente no estudo sobre o *Doppelgänger* publicado em 1914 pelo discípulo e colega de Freud,

Otto Rank. Ele tomou como ponto de partida um tema "casual e banal": "um 'drama romântico' que não faz muito tempo andou pelos nossos cinemas", o filme de Stellan Rye, *O estudante de Praga*. Rank especulou que a natureza do cinema pode permitir um acesso privilegiado tanto a "certos fatos e relações psicológicas" quanto ao "significado real de um tema antigo que se tornou ou ininteligível ou mal compreendido em seu curso através da tradição" (RANK, 1989, p. 3-4).

Embora, ao examinar os filmes de horror e sua pré-história, eu partilhe do impulso pedagógico de Freud e de Rank, minhas prioridades são ligeiramente diferentes. Mostrei anteriormente como as redes de autoridade cultural intersubjetiva que constituem a nação-povo são instituídas através das rotinas e dos conhecimentos da educação, da literatura e da emissão radiofônica e televisiva. Enfatizei também que essas estruturas são sempre negociadas nas atividades de aprendizagem, leitura e escuta. Essa dinâmica faz com que as definições oficiais de "povo" sejam instáveis e ansiosas. Isto é, as fábricas de sonho não manufaturam apenas as últimas recreações racionais advogadas por Reith e Grierson, ou as compensações de uma satisfação de desejo moderadamente ilusória — como na denúncia da Escola de Frankfurt. Elas também disseminam instrutivos pesadelos de violência, incerteza e terror. Neste capítulo, complemento minha teoria da educação e do entretenimento compreendidos como estratégias governamentais com uma história de medos e terrores populares.

Uma das lições desta história pode ser simplesmente a de que a persistência de fábulas populares sobre vampiros, duplos, golens e ciborgues dá peso à idéia de que a subjetividade é dividida e de que a identificação é um

processo móvel e instável. Tento levar esse argumento familiar um passo adiante, ao extrair algumas implicações da observação de Julia Kristeva (1982, p. 11) de que o "abjeto beira o sublime". Onde os dois se sobrepõem é em sua preocupação com questões de limiaridade e em sua subversão de quaisquer fronteiras simbólicas fixas. Essa é a fonte de seu terror, quer ela tome a forma de repulsão quer a forma de reverência. Começo, pois, explorando o gênero literário e cinemático do fantástico: suas características definidoras são a incerteza sobre categorias e fronteiras familiares, e as ilusões da percepção. Analiso, depois, o sublime como uma pretensão à autoridade cultural no pensamento ocidental que vai dos românticos ao pós-modernismo. Isto abre uma nova perspectiva sobre o "popular" e sobre a "comunidade", uma perspectiva que tem implicações tanto políticas quanto culturais.

O FANTÁSTICO E O ESTRANHO

A forma usual de tentar explicar as fábulas de horror e terror na literatura e no cinema consiste em perguntar: o que o monstro significa? Em seu ensaio "A dialética do medo", Franco Moretti (1983, p. 105), por exemplo, invoca Marx e Freud para diagnosticar o que está contido nas *metáforas* monstruosas de Frankenstein e Drácula. Ele argumenta que são medos econômicos, psíquicos e sexuais específicos. A relação entre o capitalista e o proletariado transforma-se na relação entre Frankenstein e sua criação. No lugar do monstro de Frankenstein leia-se um "trabalhador da Ford", diz Moretti; trata-se do medo relativamente a uma criação dependente, embora potencialmente — e perigosamente

— independente. Quanto a Drácula, Moretti percebe nele, por um lado, o medo relativamente aos vampirescos financiadores do capital monopolista e, por outro, à mãe castradora. Talvez, para tornar mais complexa a idéia de que em fábulas como essa uma coisa pode ser lida como diretamente estando no lugar de outra, ele sugere que esses significados são subordinados à presença literal do Conde, a seu *status* metafórico. É aí que está a importância de se transformar os medos originais "de modo que os leitores não tenham que enfrentar aquilo que possa realmente amedrontá-los". Em seu ensaio "Uma introdução ao filme de horror americano", Robin Wood (1985) utiliza uma forma similar de argumento. A fórmula básica dos filmes de horror de Hollywood pós-*Psicose*, nos anos 60 e 70, argumenta ele, é a de que "a normalidade é ameaçada pelo Monstro" (p. 201). A figura do Monstro *dramatiza* "tudo aquilo que nossa civilização *re*prime ou *o*prime" — o que quer dizer, para ele, a sexualidade feminina, o proletariado, outras culturas e outros grupos étnicos, ideologias alternativas, homossexualidade e bissexualidade, crianças (p. 203).

Minhas sínteses sacrificam, de forma inevitável, a sofisticação e as nuances dessas análises. Mesmo assim, ambos os ensaios flertam com um certo funcionalismo e um certo reducionismo. Para Moretti (1983), o medo provocado pelo horror de ficção é "um medo do qual temos *necessidade*: o preço que se paga para que se chegue, alegremente, a um acordo com um corpo social baseado na irracionalidade e na ameaça" (p. 108). Para Wood (1985), o horror de Hollywood é mais compensatório do que emancipatório. Ele desmascara o Monstro real como sendo a "ideologia dominante",

aquela "insidiosa e generalizada força, capaz de se ocultar por detrás dos disfarces mais diversos" (p. 196). O significado dessas ficções pode ser decodificado de uma forma bastante confiável uma vez que se tenha encontrado o código certo. História? Aqui está Marx com a resposta. Repressão? Vamos de Freud. Embora eles cheguem a diferentes conclusões sobre a importância dos monstros, o que Moretti e Wood têm em comum é uma interpretação que depende de uma operação que consiste em *sociologizar o Outro*. Isto é evidente também, em alguma medida, na formulação que Fredric Jameson faz em seu ensaio "Narrativas mágicas":

> O mal é caracterizado por qualquer coisa que seja radicalmente diferente de mim, qualquer coisa que, em virtude precisamente dessa diferença, pareça constituir uma ameaça real e urgente à minha própria existência. Assim, o estranho de outra tribo, o "bárbaro" que fala uma língua incompreensível e segue costumes "estranhos", mas também a mulher, cuja diferença biológica estimula fantasias de castração e devoração ou, em nossa própria época, a vingança de ressentimentos acumulados de alguma classe ou raça oprimida ou, então, aquele ser alienígena, judeu ou comunista, por detrás de cujas características aparentemente humanas espreita uma inteligência maligna e fantástica, são algumas das arquetípicas figuras do Outro, sobre as quais o argumento essencial a ser construído não é tanto que ele é temido porque é mau, mas, ao invés disso, de que é mau *porque* ele é Outro, alienígena, diferente, estranho, sujo e não-familiar (JAMESON, 1981, p. 115).

Certamente Jameson — tal como Moretti e Wood — diz, aqui, algo importante. Imagens do monstruoso

ajudam a definir as fronteiras da comunidade, e fábulas de terror e horror propiciam, sem dúvida, algum tipo de "defesa" contra a violência que está na raiz do vínculo sociosimbólico. Mas o reconhecimento de que esses fenômenos possam constituir pistas para aspectos negligenciados ou insuspeitados da vida cultural e subjetiva significa necessariamente que eles devem também ou reproduzir ou subverter as relações capitalistas ou patriarcais ou quaisquer outras relações? O ajuste que se pressupõe existir entre o psíquico, o histórico e o "mítico" parece ser uma explicação demasiadamente nítida para uma área tão confusa. Ao apresentar o Outro como uma ameaça à identidade, por exemplo, Jameson ignora a *necessidade* da existência de um Outro que possa definir os termos e os limites da identidade. A afirmação "qualquer coisa que seja radicalmente diferente de mim" essencializa tanto o eu quanto o outro. A imagem de um eu aparentemente coerente a reprimir o irracional, o mal, o diferente, nega a fragmentação da subjetividade que é uma conseqüência das próprias idéias de repressão e inconsciente.

O que parece estar faltando nessas teorizações é alguma concepção de fantasmagoria — aquela desorientação da percepção que Tzvetan Todorov identifica como a chave para o "fantástico" literário:

> Em um mundo que é, de fato, nosso mundo, aquele que conhecemos, um mundo sem demônios, sílfides ou vampiros, ocorre um evento que não pode ser explicado pelas leis desse mesmo e familiar mundo. A pessoa que experimenta o evento deve optar por uma dentre duas possíveis soluções: ou ser a vítima de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e, neste caso, as leis do mundo continuam, então, sendo o que são; ou, então, o evento de fato ocorreu é parte integral da realidade, mas, então, a realidade é controlada por leis desconhecidas para nós (Todorov, 1973, p. 25).

Para Todorov, o fantástico dura tanto quanto aquela hesitação. Em contraste com a ilusão de conhecimento e coerência do realismo, as obras do fantástico insistem na natureza ilusória da percepção — o que está ocorrendo aqui? Como podemos estar seguros? Todorov (1973, p. 120) identifica, no interior dessa aura de incerteza, alguns dos temas fantásticos do eu: "a fragilidade do limite entre matéria e espírito"; a "multiplicação da personalidade; o colapso do limite entre sujeito e objeto; e, finalmente, a transformação do tempo e do espaço". O fantástico, em suma, age em cima da *insegurança* das fronteiras entre o "eu" e o "não-eu", entre o real e o irreal.

Isso parece, obviamente, relevante para os filmes de horror — o faturamento do eu em duplos e monstros, tais como Dr. Jekill e Mr. Hyde, Frankenstein, lobisomens, etc.; o terror constituído pela invasão do eu por vampiros, zumbis ou alienígenas. Entretanto, a abordagem de Todorov não tem sido adotada de forma generalizada em relação ao cinema. Isso pode ter ocorrido, em parte, porque ele estava tentando definir o fantástico como um gênero *teórico* e não como um gênero histórico: na prática aplica-se apenas a alguns romances góticos do final do século XVIII e começo do século XIX e a umas poucas obras que se lhe seguiram, tendo se tornado, em geral, redundante quando os temas reprimidos e censurados que ele era capaz de representar foram incorporados ao discurso científico da Psicanálise. Outra limitação da utilidade de sua teoria

para a análise do cinema é que o fantástico exige que o leitor (ou o espectador) funcione em um registro de incerteza cognitiva. Isso se aplica perfeitamente a um filme como *O vampiro*, de Carl-Theodor Dreyer (1931). Ao jogo de alternância entre tomadas feitas a partir de um ponto de vista e tomadas "impessoais", ele acrescenta uma terceira e desconcertante perspectiva, na qual a câmera parece deslocar-se de um modo arbitrário e agir como um observador não-identificado e sem motivação. Hesitações similares podem ocasionalmente ser encontradas em filmes mais populares — o filme *Cat people* (*A marca da pantera*), de Val Lewton e Jacques Tourneur, utiliza uma variedade de dispositivos cinemáticos para manter a audiência tentando adivinhar se a heroína realmente se transforma em uma gata selvagem ou se seu comportamento pode ser explicado psicologicamente como sendo o efeito de uma sexualidade reprimida —, mas como regra os filmes de horror populares aderem firmemente às convenções da verissimilitude cinemática. Além disso, embora Todorov sugira que as fábulas fantásticas do século XIX representavam a "má consciência dessa era positivista", seu foco nas características e nas técnicas formais tende a deixar sem resposta muitas das questões sobre "história" e sobre "ideologia".[1]

É possível combinar a ênfase de Todorov nos mecanismos textuais da incerteza e na "fragilidade dos limites" no proceso de "multiplicação da personalidade" com a preocupação mais materialista que Moretti e Wood têm com a especificidade histórica de personagens monstruosas? Em um ensaio sobre a mobilidade social e o fantástico no cinema mudo alemão, Thomas Elsaesser (1989) argumenta que a história não é

um conjunto de medos psíquicos e/ou sociais a serem metaforizados ou dramatizados nos filmes; a história é enunciada na estrutura narrativa dos filmes. A inadequação de qualquer representação formal relativamente a essa idéia de história resulta não em homologias fáceis, mas em excessos e desequilíbrios. Os vampiros, os golens, os duplos, os monstros e as personagens fáusticas em filmes como *O estudante de Praga, O Golem, O gabinete do Dr. Caligari* e *Nosferatu* podem ser vistos como:

> (...) um deslocamento, uma abstração e uma reificação de momentos sociais e políticos. Esse deslocamento, entretanto — sendo uma substituição desigual, uma transformação "fracassada" — deixou seus próprios traços que se manifestam na intensidade, na estranheza com que os elementos deslocados e reprimidos irrompem nas relações e nos mundos idílicos (ELSAESSER, 1989, p. 31).

Constance Penley (1989) apresenta um argumento similar em seu estudo do *Exterminador do futuro*, de James Cameron (1984), no qual Arnold Schwarzenegger representa um ciborgue que é enviado do futuro para assassinar a mulher que dará à luz ao líder das guerrilhas que lutam contra os computadores e suas máquinas guerreiras que tomam o mundo de assalto. Esta "distopia crítica" de uma tecnologia que foge ao controle, argumenta Penley, revela um "conjunto de conflitos culturais e psíquicos, ansiedades e fantasias que estão todas em ação nesse filme de um modo particularmente insistente" (p. 197). Embora os temas fantásticos sejam evidentes (o frágil limite entre matéria e espírito e a transformação do tempo e do espaço), ela está mais interessada no modo pelo qual um cenário

trans-individual de fantasia — a fantasia da "cena primal" na qual se escuta ou se vê o intercurso dos pais — forma uma textura superficial, tecida a partir do lixo tecnológico dos elementos culturais americanos cotidianos".

Penley demonstra como essa fantasia é incorporada ao paradoxo do círculo vicioso do tempo que estrutura a narrativa do filme: se John Connor não tivesse mandado Rees de volta para proteger Sarah, eles não teriam se encontrado e feito amor, ele não teria sido concebido e assim por diante. Essas fantasias de origem não são, naturalmente, restritas ao fantástico ou ao horror. Mas esses gêneros são talvez particularmente bem adaptados para fazê-las agir, quando mais não fosse, por causa da oscilação na identificação que elas exigem. Seu desconfortável apelo consiste no fato de que o que aparece agora como estranho e amedrontador acaba sendo algo que, em certo sentido, nós já sabemos — nós temos um sentimento de "ir em direção ao início", como diz Penley. Eles são *estranhos* no sentido definido por Freud em seu ensaio sobre o tema, publicado em 1919. Eles pertencem "àquela classe do amedrontador que leva de volta ao que é há muito tempo conhecido e ao que é, já, há muito tempo familiar"; isto é, algo "há muito estabelecido na mente", mas "alienado dela apenas através do processo de repressão" (Freud, 1985, p. 373). Estamos lidando não com "qualquer coisa que seja radicalmente diferente de mim" de Jameson, mas com algo aterradoramente familiar.

Ao invés de tentar decodificar quais ansiedades sociais e psíquicas reprimidas são simbolizadas na figura do monstro, a questão transforma-se, pois, em saber como a narrativização da fantasia produz o *frisson* do estranho. Não obstante, o ensaio de Freud dá,

sim, alguma validade às tentativas de Moretti e de Wood de fixar o significado do monstruoso, o mesmo ocorrendo relativamente à ênfase de Todorov na hesitação estrutural e à insistência de Penley na mobilidade da identificação. Freud observa várias vezes — particularmente com referência aos contos de fadas — que a representação ficcional de eventos estranhos não é, em si, suficiente para produzir o efeito do estranho: "aquele sentimento não pode surgir a menos que haja um conflito de julgamento relativamente a saber se as coisas que foram superadas e são consideradas como incríveis [arcaísmo e animismo, por exemplo] não podem, afinal, ser possíveis; e este problema é eliminado, desde o início, pelos postulados do mundo dos contos de fada". Essa insistência na incerteza como uma exigência do estranho possibilitaria o filme *Vampiro*, mas excluiria o *Exterminador do futuro*, o qual desafia as leis da natureza mas deixa as do naturalismo de Hollywood discretamente intactas. Entretanto, os críticos têm repetidamente mostrado como, em sua leitura do conto de Hoffmann, "O homem de areia", que constitui a espinha dorsal do ensaio, Freud consistentemente reprime a maior parte de seus aspectos estranhos a fim de identificar um único e coerente significado e justificar sua interpretação. Sua complexidade narrativa, a intensidade de sua retórica e suas repetidas cenas de violência ficam, todas, sem explicação, a fim de que ele possa estabelecer a verdade "científica" de sua tese de que sua estranheza é atribuível à "*ansiedade* que pertence ao complexo de castração da infância" (Freud, 1985, p. 373).

Ao mesmo tempo, observa Hélène Cixous (1976, p. 540), a parcialidade dessa leitura revela as próprias

ansiedades de Freud e suas próprias compulsões de repetição; é impossível restringir o significado do estranho de uma forma tão clara quanto a que ele quer. As coisas que estão em jogo são a instabilidade das fronteiras entre o humano e o autômato ou entre o vivo e o morto, bem como a fragilidade dos limites da identidade. O duplo deveria, portanto, ser visto não como "contraparte ou reflexo, mas, ao invés disso, como a boneca que não está nem viva nem morta":

> É o *entre* que está tingido de estranheza... O que é intolerável é que o Fantasma [ou o Vampiro ou os visitantes do futuro] apaga os limites que existem entre dois estados, nem vivo nem morto; na passagem, o morto retorna na forma do Reprimido. É sua volta que faz com que o fantasma seja o que é, precisamente da mesma forma que é a volta do Reprimido que inscreve a repressão (Cixous, 1976, p. 543).

Em termos que lembram o herói vendo seu cadáver sendo confinado em seu caixão, em *O vampiro*, ou Drácula dormindo na tumba de sua terra natal, Cixous (1976, p. 544)

> (...) conjura "a idéia supremamente inquietante: o fantasma do homem enterrado vivo: sua cabeça textual, empurrada de volta ao corpo maternal, um prazer horrível".

Por que a paisagem maternal — o *heimlich* — e o familiar tornam-se inquietantes? A resposta está menos oculta do que suspeitamos: a obliteração de qualquer separação, a realização do desejo que, em si mesmo, oblitera um limite...

É nessa confusão "entre vida e morte", sugere Cixous, que a castração adquire sua importância:

> É o corte e também o outro eu do homem enterrado vivo: um pouco demais de morte na vida; um pouco demais de vida na morte, na convergente intersecção. Não há como recorrer a um dentro/fora. Está-se lá permanentemente. Não há como *passar* de um termo para o outro. Portanto, o horror: você pode estar morto enquanto vive, você pode estar num estado duvidoso (Cixous, 1976).

O SUBLIME

Esse sentimento de estar num estado duvidoso conecta o estranho não apenas com o fantástico de Todorov, mas também com a idéia do sublime. O sublime também envolve incerteza e vertigem: *Isto pode ser verdade? Isto desafia a imaginação!* Alguns críticos têm sugerido, portanto, que em "O estranho", Freud deparou-se com uma psicologia parcial do sublime: *parcial* porque ele tenta exercer seu controle sobre o sublime, reduzindo o estranho a um complexo infantil e/ou arcaico (cf. Bloom, 1982).

O que distingue, pois, o sublime do fantástico e do estranho? O ponto de partida usual para tentativas de se entender o sublime, ao menos nas formas pós-iluministas, é Edmund Burke. Ele não apenas esboçou a distinção crucial entre o belo e o sublime, mas também insistiu que o sublime é uma teoria do terror: "o terror é, em todo e qualquer caso, ou mais abertamente ou mais latentemente, o princípio orientador do sublime" (Burke, 1958, p. 58). O sublime

tem isso em comum com o fantástico de Todorov e o estranho de Freud; ele difere deles, entretanto, na identificação da *fonte* do terror. Para Burke, essa fonte está não nas incertezas perceptuais do fantástico ou nas fronteiras perturbadoramente maldefinidas do estranho, mas na absoluta imensidão da Natureza — e, metonimicamente, da divindade. Ele invoca oceanos tormentosos, cataratas selvagens, torres escuras e demônios para dar uma idéia das forças que avassalam a razão e a imaginação humanas e produzem uma resposta de assombro e terror: seu sublime envolve poderosas emoções, redutíveis, em última instância, aos viscerais processos de prazer e dor.

Dois caminhos, ao menos, afastam-se das idéias de Burke. Um, preocupado primariamente com a oposição belo/sublime como uma chave para questões de gosto, leva primeiramente a Kant, que rejeitou o fisiologismo de Burke e reformulou o sublime não em termos das emoções que ele provoca, mas em termos dos limites da representação e da necessidade de testar sua adequação à Idéia a ser expressada. Enquanto o belo consiste em ordenar e limitar a representação — a ilusão de fechamento através da descrição enquadrada ou da narrativa completa — o sublime aponta para o ilimitado e para a infinitude. Mas o que é mais importante para Kant é a possibilidade de conceptualizar o sublime em termos racionais mesmo que não possamos apreendê-lo através de nossos sentidos. Nós podemos conceptualizar o *infinito*, mesmo que não possamos vê-lo ou, até mesmo, imaginá-lo. Assim, o sublime, mesmo que não possa ser provocado por aquilo que ameaça nos subjugar, confirma nosso *status* como seres racionais e morais no momento positivo da compreensão racional ou

da confrontação moral. Este é seu aspecto pedagógico. Para Kant, o que é sublime não é o vasto ou o poderoso objeto, mas a inclinação mental supra-sensível que nos permite lidar com ele.[2]

Kant descartou a possibilidade de os produtos do artifício humano serem considerados como fontes do sublime, talvez porque a arte poderia implicar a estetização do sublime e, portanto, sua contenção. Já em Kant, o sublime era aquilo que resiste à tendência — inerente à idéia do belo — a um sistema fechado, definitivo. Este argumento foi retomado por pessoas como Schiller e Kleist, que viam o meramente belo (e a verdadeira antítese do sublime, o *kitsch*) como conspirando com o mundo sem valor da modernidade burguesa para dar uma máscara de ordem e valor à sua desordem real. Por isso o monstruoso — juntamente com o terror, a barbárie e a tirania — continua a aparecer na arte do sublime do século XIX como uma tática de transgressão das ilusões compensatórias da beleza, da graça e da razão.

Há uma história complexa que vai de Kant, passando por Schiller, Schelling e Hegel até Schopenhauer (para quem o sublime significava a Vontade contemplando a si mesma) e, finalmente, até à distinção de Nietzsche entre o apolíneo e o dionísiaco na arte. Antes de perseguir essa história, até chegar à formulação de Lyotard de um sublime pós-moderno, quero esboçar minha outra história do sublime, que passa não pela Razão, pelo Romance e pela Filosofia, mas por uma rota mais barata e mais vulgar.

A jogada inicial aqui se dá com o romance gótico (onde, naturalmente, encontramos, outra vez, o vampiro). Como o sublime, o gótico tenta provocar temor

e terror. Como o estranho, seus principais temas são a morte e o sobrenatural: eis aqui uma possível ponte entre Burke e Freud. O que o gótico *acrescenta* — especialmente através do absurdo e do excesso de sua parafernália — é uma nova relação com a representação. Ao reforçar a artificialidade de seus elementos sobrenaturais, argumenta-se, o sublime do gótico do *Castelo de Otranto* pressagia a visão de Freud de que o terror não depende da crença na realidade daquilo que nos amedronta. Walpole vai além de Burke ao usar esses elementos ficcionais, essas representações como um meio de expressar e de evocar aquilo que não pode ser representado — neste caso, os materiais do inconsciente.[3]

Em seu clássico estudo da *Agonia romântica*, Mario Praz traçou a nobre trajetória que parte dessa ênfase gótica antialegórica e vai dar na arbitrariedade da significação tal como foi incorporada na obra dos Românticos, dos Simbolistas e do Movimento Decadentista, o que sugere uma outra rota para um sublime apropriadamente modernista, abstraidor. Mas, de novo, sigo a trajetória mais humilde, na qual a fascinação romântica com o horror e a perversidade alimenta-se de — e reanima — tradições mais populares. A narrativa de como o *Frankenstein* de Mary Shelley e o *Vampiro* byrônico de Polidori foram escritos é agora suficientemente conhecida, mas vale a pena observar quão rapidamente essas duas histórias foram absorvidas pelo teatro popular. O fato de que na metade dos anos 1820 era possível ver um programa duplo de adaptações dramáticas de *Frankenstein* e de *O vampiro* na *English Opera House*, em Londres, sugere o marco seguinte nessa história de um sublime vulgar: o *melodrama*.

Tal como o sublime de Kant e o romance gótico, o melodrama pode ser interpretado como uma forma caracteristicamente moderna de imaginação. Trata-se de um sintoma da ansiedade gerada por um aterrador mundo novo no qual os padrões tradicionais de autoridade moral entraram em colapso. A força dessa ansiedade é confirmada pelo aparente triunfo da vilania, dissipando-se, depois, na vitória final da virtude. Nessa medida, o melodrama parece exercer a mesma função otimista que o *kitsch*. Mas ele também partilha com o sublime — e com certas formas de realismo — a aspiração a ir além das superfícies. Ele tenta revelar o drama subjacente daquilo que tem sido chamado de "a 'moral oculta', o domínio dos valores espirituais em ação que é tanto indicado na superfície da realidade quanto mascarado por ela" (Brooks, 1985, p. 311). Tal como no romance gótico, o excesso e a irracionalidade são funcionais: eles nos permitem conceber o não-apresentável.

Em seu modo mais realista — nas séries de Eugène Sue ou de G. M. W. Reynolds, em muitos *thrillers* e nas "pinturas femininas" ou até mesmo em *Dallas* e *Dinastia* — o melodrama ressalta o caráter estranho, os traços dessa irracionalidade no familiar e no normal. Isso, na visão de Schiller, ecoa sobre a irracionalidade subjacente da sociedade moderna, vista aqui não como um campo de oportunidades a serem manipuladas pelos jovens heróis do *Bildungsroman*, mas como um reprimido cultural. Em suas formas mais monstruosas — em Frankenstein, nas narrativas de terror, nos atuais filmes sanguinolentos — o melodrama também figura a irrupção daquela aterradora

irracionalidade que faz parte do mundo cotidiano. Ao fazermos esses vínculos com formas populares contemporâneas, vale a pena evocar os comentários de Freud sobre os contos de fadas, pois as bem-estabelecidas categorias morais e convenções teatrais do melodrama e seus sucessores conspiram, cada vez mais, contra a possibilidade de produzir um efeito estranho ou fantástico. Nesse mundo de virtude, ameaçado pelo mal, a *mise-en-scène* geralmente assegura que nós sabemos exatamente onde estamos. Assim, onde devemos buscar um sublime moderno?

UM SUBLIME MODERNO

Outra vez, a distinção é entre, de um lado, gêneros populares que exibem eventos misteriosos ou chocantes numa *mise-en-scène* naturalista — os Frankensteins e os Dráculas da *Universal* dos anos 30, o Hammer dos anos 50 aos 70, os filmes sanguinolentos de Cronenberg, Craven e Hooper hoje — e, de outro, um modernismo que questiona essas convenções através de suas formas de enunciação. Isso levanta a questão de saber se existem *quaisquer* vínculos a serem feitos entre, por exemplo, os filmes de horror e o sublime pós-moderno — o neo-nietzchianismo de Kristeva, Foucault ou Lyotard — cujo slogan é: "represente o irrepresentável".

Embora o contraste que Kristeva faz entre o semiótico e o simbólico possa ser lido como uma reformulação da distinção sublime/belo, são as idéias que ela desenvolve sobre abjeção em *Poderes do horror* que se relacionam mais diretamente com minha discussão das análises de Todorov e Cixous sobre o

horror e a limiaridade. A abjeção é aquilo que não "respeita fronteiras, posições, regras", aquilo que revela a "fragilidade da lei", é o "lugar no qual o significado entra em colapso" (KRISTEVA, 1982, p. 4). Tal como o estranho de Freud, e diferentemente da concepção do mal de Jameson como "tudo aquilo que é radicalmente diferente de mim", trata-se de uma ameaça íntima e necessária:

> Podemos chamá-la de fronteira; a abjeção é, sobretudo, ambigüidade. Porque, embora solte uma amarra, ela não separa radicalmente o sujeito daquilo que o ameaça — pelo contrário, a abjeção reconhece que ele está sob um perigo constante. Mas também porque a abjeção é, ela própria, uma combinação de julgamento e afeto, de condenação e desejo, de signos e impulsos (KRISTEVA, 1982, p. 2).

A afinidade entre o abjeto e o sublime está no fato de que nenhum dos dois tem um objeto representável, que ambos perturbam a identidade, o sistema e a ordem:

> O objeto "sublime" dissolve-se no êxtase de uma memória sem fundo... Não — de modo algum — carente de percepção, mas sempre com e através da percepção, o sublime é *algo adicionado, acrescentado,* que nos expande, consome-nos e faz com que estejamos tanto *aqui*, como dejectos, quanto *lá*, como outros e cintilando. Uma divergência; uma limitação impossível (KRISTEVA, 1982, p. 12).

O trabalho de Foucault sobre exclusão e transgressão, escrito, em grande parte, nos anos 60, também tocou em aspectos do sublime. Tal como Kristeva, ele usa um modelo espacial do Mesmo e do Outro, no qual o

Outro é habitado pelas figuras da loucura, da sexualidade, da morte e do diabólico. Esse espaço se situa entre o discurso e o inconsciente, e essas figuras se tornam visíveis na forma de uma linguagem não-discursiva que transgride seu limite e invade o espaço do discurso e da racionalidade. Embora elas nos pareçam familiares (nós as vimos no romance gótico, no melodrama e no filme de horror), é a forma de enunciação que é importante aqui. Na escrita não-discursiva, a linguagem assume uma opacidade, um "peso ontológico", que subverte a transparência da linguagem discursiva. É no *pli* ou na dobra criada pela linguagem não-discursiva que o sublime pós-moderno é constituído.[4]

Foucault e Kristeva estão menos inclinados a invocar demônios populares tais como Frankenstein e Drácula, zumbis e grandes criminosos, monstros e *blade runners*, do que o panteão modernista formado por figuras tais como Nietzsche, Dostoievski, Artaud, Blanchot, Bataille, Céline e Klossowski. Embora a tradição popular do horror e do terror incline-se em direção ao abjeto, ao transgressivo, ao sublime, sua representação como uma narrativa moral ou um melodrama a coloca diretamente ao lado da cultura de massa moralista, do *kitsch* pequeno-burguês. Em um artigo da metade dos anos 70, Kristeva admitiu seu apelo — "do mais 'sofisticado' ao mais 'vulgar', não podemos resistir aos vampiros ou aos massacres dos filmes de faroeste". Além disso, nesses filmes, "quanto mais tolo, melhor" porque o tiroteio de um filme rotineiro de faroeste ou a "alternância entre o horror e a estilização que se encontra nos filmes pornográficos" pode conter, tanto referencialmente quanto

formalmente, traços relativamente não-mediados do impulso — agressão — que os motiva (KRISTEVA, 1985, p. 44). Mas o aspecto aterrorizante deste nódulo terror/sedução é logo domesticado no cinema popular; resta apenas a catarse regulatória — "em medíocres chanchadas... a fim de permanecer na faixa do gosto pequeno-burguês, o filme joga com a identificação narcisista, e o espectador se satisfaz com a sedução 'barata'" (KRISTEVA, 1979, p. 46). De novo, reservando uma cláusula de exceção para o autenticamente vulgar e tolo, Kristeva exibe o desprezo e a condescendência pelo *kitsch*, que tem sido, sempre, a marca do sublime modernista.[5]

Em nenhum outro caso isto fica mais explícito do que em Lyotard.[6] Sua estética do sublime é uma resposta à sua visão da incomensurabilidade e da heterogeneidade radical de nosso "mundo" — aquela inapreensibilidade sobre a qual os artistas devem dar testemunho. As convenções miméticas da arte e da literatura realista não são apenas inadequadas para isso. Na medida em que elas corporificam um consenso constrangedor de gosto, elas são parte do problema. É para questionar esse consenso e essas convenções que as pinturas devem sempre colocar de forma renovada a questão "o que é a pintura?". Mas o que constitui o irrepresentável que essa arte vanguardista do sublime supostamente representa?

Isso se torna mais claro na distinção que Lyotard faz entre dois tipos de sublime modernista. No sublime da *nostalgia*, o irrepresentável é um *conteúdo* ausente — uma presença perdida, vivida pelo sujeito humano — que é apresentado sob uma *forma* confortadoramente familiar. Lyotard dá o exemplo literário

de Proust, juntamente com o de artistas como Fuseli, Friedrich, Delacroix, Malevich, os expressionistas alemães e De Chirico. (Assim, se meu sublime "popular" puder se insinuar em algum lugar, será aqui). A *novatio* — o genuíno sentimento sublime — apresenta o irrepresentável na própria forma, enfatizando "o aumento do ser e o júbilo que resulta da invenção de novas regras do jogo, seja ele pictorial, artístico ou outro qualquer", indo, assim, *contra* Proust, Joyce e, nas artes visuais, Cézanne, Picasso e Braque, Lissitsky, Mondrian e Duchamp. Essas obras de *novatio* são pós-modernas não porque elas se ajustam a alguma periodização artístico-histórica, mas porque elas recusam a tendência institucional da arte a domesticar o sublime.

Por que todo esse barulho pós-modernista sobre o sublime? Ele não serve apenas para elevar o anseio modernista pela novidade a princípio estético? Para Lyotard, claramente não — como indica seu deslocamento da força da oposição sublime/belo na *novatio* e na nostalgia. Para ele, o belo se sustenta apenas como um termo ofensivo com o qual se pode repreender Habermas e seus sonhos sobre a arte como uma força culturalmente terapêutica. A implicação é que o sublime de Lyotard tem sempre uma dimensão política tanto quanto uma dimensão estética. Isto é evidente no torturante apelo ao final da *Condição pós-moderna* por "uma política que respeite tanto o desejo por justiça quanto o desejo pelo desconhecido" (LYOTARD, 1984, p. 67). Aqui o "desejo pelo desconhecido" é o sublime político que contrasta com o desejo utópico de Habermas por legislar a boa sociedade.

Poderá Lyotard escapar tão facilmente da cadeia das normas? Seu "desejo por justiça" não implica, ele próprio, uma aceitação das regras, das leis e da ordem? Ele argumenta que não porque habita uma paisagem política de gêneros-discursos separados entre si por abismos. Neste contexto, quaisquer reivindicações por consenso ou identidade — como a estética da beleza ou a política do utopismo — constituem não apenas uma totalização indevida, mas uma forma de totalitarismo. E, contudo, reconhece Lyotard, apesar da ausência de normas universais ou critérios consensuais de julgamento, temos que agir politicamente para fazer escolhas críticas. É nesse desencantado desejo por justiça que o argumento estético de Lyotard adquire sua força política. O sublime sugere uma forma de cobrir a distância entre o estético e o histórico-político: se o sublime reside menos na obra de arte que na especulação sobre ela, então ele pode se tornar um modelo para o julgamento político. Se o pensamento estético é caracterizado pela necessidade de julgar, na ausência de leis determináveis, e se Lyotard está correto na afirmação de que não existem quaisquer leis determináveis, seja na ética, seja na política, então a questão da *autoridade* para o cálculo nessas esferas torna-se, ela própria, o nó do problema.

O sublime indica, pois, uma tensão entre a alegria do sentimento da totalidade e a inseparável tristeza da incapacidade de apresentar um objeto igual à Idéia daquela totalidade. Os termos nos quais Lyotard lida com este problema deriva do tratamento que Kant dà à comunidade. Como sugere David Carroll, é dessa

forma que o sublime sugere uma nova e completamente agonística concepção do pluralismo político:

> O que é central ao sentimento do sublime é a falta de limite de sua determinação, sua falta de forma estética e política; existe nele uma *demanda* por universalidade, por comunidade, e não a projeção de uma forma particular de comunidade como se ela fosse universal... Para Lyotard, a vantagem da apresentação indireta que Kant faz da Idéia de comunidade é que a demanda por comunidade é sentida ainda mais fortemente e pode ser considerada universal (e, portanto, justa) apenas porque ela permanece uma *demanda* e não é motivada ou determinada por qualquer conhecimento ou intuição da *forma* que esta comunidade deveria adquirir. A demanda está lá e é constante sem, entretanto, quaisquer regras que a determinem; a demanda revela a limitação de todas as regras, a necessidade de ir além delas. Desta forma, as diferenças de opinião, os conflitos e disputas sobre a forma que a comunidade deveria assumir poderiam ser, elas próprias, tomadas como signos da demanda por comunidade e não necessariamente uma ameaça a ela. A real ameaça à comunidade ocorre quando um estado, uma sociedade, uma classe, um partido ou um grupo pretende saber o que é a comunidade verdadeira e age para impor este ideal à sociedade (CARROLL, 1984, p. 83-4).

Para Lyotard, esta projeção da comunidade constitui o terror. E isto me leva, de forma circular, de volta ao popular.

Não que Lyotard tenha muito a dizer sobre a espécie de cultura popular sobre a qual estive falando. Ele é tão incansavelmente hostil ou pouco simpático para com ela quanto Adorno em seu estado de espírito mais rabugento. Mais interessante é a forma pela qual ele trabalhou a tensão que ele identifica entre a *demanda* por universalidade e a *imposição* da identidade em relação à idéia do "popular". Em *Au Juste*, por exemplo, ele utiliza a tradição popular da narração, na tribo cashinahua da Amazônia, como um exemplo de uma base pragmática para a ética, que ele vê como uma alternativa para a clássica explicação ocidental em termos de lei e autonomia. O narrador cashinahua não é autônomo na medida em que ele deve ser, primeiramente, um narrado; ele tem que ouvir sua estória antes que possa contá-la. Ele é, assim, autorizado antes que seja um autor. Ele se torna um transmissor na tradição, apenas identificando-se ao final da narração: "quando ele dá seu nome próprio, o narrador designa-se como alguém que foi narrado pelo corpo social". Para Lyotard, esta é uma tradição *popular* na medida em que a narrativa não se torna codificada, mas tem que ser constantemente reiventada à medida que é repetida. Ela impõe uma obrigação para narrar, mas isto não é mesma coisa que a imposição de um conteúdo ou de uma identidade cultural particular:

> A característica relevante não é a fidedignidade; não é porque se conservou a história tão bem que se é um bom narrador; ao menos no que tange às narrativas profanas. Pelo contrário, é porque se "enfeita",

> porque se inventa, porque se insere novos episódios que se destacam como motivos contra a trama da narrativa, a qual, por sua vez, permanece estável, que se é bem-sucedido. Quando dizemos tradição, pensamos identidade sem diferença, enquanto existe realmente muita diferença: as narrativas são repetidas mas não são, nunca, idênticas.

Mais recentemente, Lyotard assumiu uma maior distância crítica relativamente a esse exemplo de narrativas tradicionais, míticas, porque a derivação da autoridade do narrador da tradição implica, ao final, uma submissão a um arcaico "nós". Isto leva-o a apresentar o mesmo exemplo para desenvolver o argumento quase contrário. Em vez de ilustrar a demanda por comunidade através da obrigação para narrar, isto agora sugere a ele o problema do que acontece quando uma "política do mito" é imposta na modernidade, reinvidicando a legitimidade de uma tradição e uma distante origem mítica nacional. "Nós respeitamos os povos da Amazônia na medida em que eles não são modernos", ele disse em uma entrevista, "mas quando os homens modernos se metem na Amazônia, nós consideramos isto monstruoso".[7]

O exemplo, dado por Lyotard, dessa monstruosa política do mito, é a Alemanha nazista, mas pode-se encontrar exemplos mais próximos de casa. A imposição de uma identidade em nome de uma origem que define a forma da comunidade — o *povo*, no sentido de *Volk* — era também uma característica distintiva do conservadorismo populista dominante na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos nos anos 70 e 80. Sua belicosa retórica afirmava os limites da identidade para

conjurar a ameaça das forças monstruosas ou não-naturais. "O declínio do pensamento contemporâneo tem sido acelerado pelo *nebuloso fantasma* do socialismo", afirmou Margaret Thatcher em 1976. Dois anos mais tarde veio uma de suas mais famosas afirmações: "O caráter britânico fez tanto pela democracia, pela lei, e fez tanto ao redor do mundo que se existe qualquer *ameaça de que ele possa ser soterrado*, o povo irá reagir". Depois da greve os mineiros em 1984/5, eles — e as pessoas e os grupos que os apoiavam — tornaram-se os *inimigos na trincheira*. Nesses casos, sugere Jacqueline Rose, Thatcher estava repetindo "um dos tropos psíquicos fundamentais do fascismo, que encena essa estrutura de agressividade, dando nome e lugar ao adversário invisível que é uma parte inerente dele". Outros analistas também se detiveram nesse tema. Em 1984, após os bombardeamentos de Brighton, Sarah Benton comentou, no *New Statesman*, sobre o lado sombrio da fé do Partido Conservador na comunidade nacional: "Esta crença só pode vir da coerência da exorcização do Alienígena, uma força cuja forma você nunca vê, mas que espreita em todo espaço pouco iluminado pronta para destruí-lo; e é incubada, de forma desapercebida, no insalubre corpo político" (Benton, apud Rose, 1988/9, p. 27). Para Laura Mulvey (1987, p. 5), a narração oficial da greve dos mineiros era mais ambivalente, mas ainda monstruosa: "Como o monstro de Frankenstein, os mineiros lutavam pelo controle de sua própria estória, e como o monstro, eram representados simultaneamente como o mal e o trágico". E Michael Rogin colocou a visão do mundo de Ronald Reagan no contexto de uma história de "demonologia" e "contra-subversão" na política estadunidense:

> O demonologista divide o mundo em dois, atribuindo um poder mágico e geral a um centro conspiratório do mal. Temendo o caos e a penetração secreta, o contra-subversivo interpreta as iniciativas locais como signos de um poder alienígena. Indivíduos e grupos específicos tornam-se, na imaginação contra-subversiva, membros de um único corpo político, dirigido por sua cabeça. O contra-subversivo precisa de monstros para que possa dar forma a suas ansiedades e para satisfazer seus desejos proibidos. (ROGIN, 1987, p. xiii)

Em suas reflexões sobre o imaginário social do nazismo, Saul Friedländer (1984, p. 19) sugere como este *kitsch* terrorista, quando levado a extremos, pode prometer liberdade total através da submissão absoluta à identidade considerada legítima:

> No lado da afirmação da ordem, a visão *kitsch* reforça os critérios estéticos de uma massa submissa, serena em sua busca de harmonia, sempre parcialmente favorável ao sentimentalismo... Mas diante do *kitsch* estético está o mundo pouco especial dos mitos; diante das visões de harmonia, as luzes de um apocalipse; diante das jovens garotas com flores e dos picos nevados dos alpes bávaros, o apelo ao morto da Feldherrnhalle, o êxtase do Götterdämmerung, as visões do fim do mundo (FRIEDLÄNDER, 1984, p. 130).

Nessa estratégica perversão do sublime, "o povo" é mantido em um estado de aquiescência através do medo. É possível, entretanto, ler a equação entre o sublime e o popular de forma bastante diferente, como algo que resiste a esse tipo de fechamento e submissão. Aqui *o popular* conota não a identidade mas a heterogeneidade

que, em qualquer formação social, permanece impermeável a essas demandas normativas. É o carnaval de Bakhtin ou as inventivas táticas de consumo de Michel de Certau. O próprio Lyotard aproxima-se dessas imagens quando ele caracteriza sua Idéia do "povo" como "o nome das frases heterogêneas que mutuamente se contradizem e são mantidas juntas por sua própria contrariedade" (LYOTARD, apud CARROLL, 1987, p. 106).

Esta ambigüidade entre normatividade e heterogeneidade pode ser vista não apenas no desdobramento político do "popular", mas também em argumentos estéticos ou culturais. Sua mobilidade é uma outra coisa que "o popular" partilha com "o sublime". Em um gesto lyotardiano, podemos ver ambos os termos como nomeando possíveis movimentos no interior dos jogos de linguagem da política e da estética. Sua justaposição torna-se, pois, um tipo de "jogada do cavalo", um avanço que evita as categorias dadas de qualquer um desses jogos e alterna entre os dois, usando as regras de um jogo como princípio de julgamento e cálculo no outro.

Na estética, aproximar o sublime através do popular imediatamente corrói a diferenciação kantiana entre esferas, ao realçar as instituições de produção cultural, os aspectos sociológicos das comunidades de gosto e a força política do capital cultural, lançando, também, uma nova luz sobre o investimento de Lyotard no sublime modernista. Julgada da perspectiva, digamos, da sociologia ao gosto de Pierre Bourdieu,[8] não é esta estética tão autoritária quanto qualquer outra?

Tentemos pensar isto de forma inversa. Como uma estética popular apareceria da perspectiva do sublime lyotardiano? À primeira vista, sem dúvida, ela parece

seu oposto polar: uma demanda pelo *kitsch*, pela domesticação da experiência estética como um adjunto da vida cotidiana. Enquanto a tentativa sublime para apreender o não-apreensível exige experimentação e distância, o popular demanda o familiar e o delimitado mesmo quando, como no melodrama e no horror, está lidando com a ansiedade, a irracionalidade e a morte. Mas o popular denota sempre uma força centrífuga, assim como sua força centrípeta em direção ao consenso — e a tensão entre as duas. É por isto que algumas formas populares — especialmente as mais ofensivas — *partilham* com o sublime uma transgressão das fronteiras e do decoro estético. Assim, não é possível argumentar, com os surrealistas, que o mau gosto deveria ter seu lugar, ao lado do fantástico, do estranho e do sublime, em um carnaval de resistência relativamente à hegemonia do belo?

Esta poderia ser uma versão daquilo que está em jogo nos filmes de vampiro. Eles não são apenas mecanismos ideológicos para domesticar ou subverter o terror e a repressão na cultura popular, como críticos como Moretti e Wood algumas vezes sugerem. Eles não podem ser medidos contra uma escala de efeitos políticos. Eles são mais bem-compreendidos como sintomáticos e não como funcionais: não como causas mas como signos da instabilidade da cultura, da impossibilidade de seu fechamento ou de sua perfeição. A dialética da repulsão e da fascinação com o monstruoso revela como as aparentes certezas da representação são sempre corroídas pelas insistentes operações do desejo e do terror. Uma lúgubre obsessão com o arcaísmo e a limiaridade nos filmes de horror e o jogo que eles fazem em cima das estranhas ambivalências

do *heimlich* e do *unheimlich* realçam a fragilidade de qualquer identidade que seja formada a partir da abjeção.

A partir daqui, um outro movimento pode sugerir o que está em jogo politicamente em repensar o popular através do sublime. Embora Gramsci (1971, p. 276) tivesse em mente a "crise de autoridade" do fascismo, nos anos 30, quando observou que ele "consiste precisamente no fato de que o velho está morrendo e o novo ainda não pode nascer; neste interregno, aparece uma grande variedade de sintomas mórbidos", ele poderia estar descrevendo os aspectos sombrios da cultura popular que estive examinando aqui. A concepção de crise de Gramsci também lembra o sublime de Lyotard na medida em que ambos apontam para a forma pela qual categorias e identidades políticas estabelecidas entram, periodicamente, em colapso: "as grandes massas se tornaram separadas de suas ideologias tradicionais, e elas não mais acreditam no que anteriormente acreditavam" (THEWELEIT, 1987). É esta dissolução das fronteiras e das identidades que produz os "sintomas mórbidos".

O "sublime" de Lyotard e a "crise" de Gramsci corroem o *status* da "identidade" ao mostrar que todas as alegações para falar em nome do "povo" ou do "indivíduo" ou da "classe" são asserções e justificações de um modo particular de autoridade. Ao alegar que representam a *forma* política conhecida de autoridade, isto é, sua identidade, elas se antecipam às negociações agonísticas que deveriam sustentar a aspiração à comunalidade. Desse ponto de vista, "identidades" novas, melhoradas, não propiciam nenhuma alternativa real aos imperativos radicais de uma cultura política normativa. Assim poderia uma política popular aprender, talvez, com Lyotard, a encontrar novas

formas de cálculo e mobilização modeladas nas formas particularizadoras do julgamento estético — uma política preocupada menos com o povo como um mito arcaico de origens do que com uma pragmática do popular como um diálogo infindável, desordenado?

Qualquer proposta que misture a política e a estética deveria disparar sinais de alarme. Estetizar a política sem, ao mesmo tempo, politizar a estética e, assim, revalorizar ambos os termos, como nos ensinou Walter Benjamin, constitui um passo em direção ao fascismo. O passo que estou tentando imaginar leva a uma direção diferente. Ele indica uma política cultural e uma cultura política que levem a sério a heterogeneidade e a fragmentação, aqueles tediosos e cômicos fatos da vida. Nesta alternativa, "identidades" de fogo-fátuo seriam ainda exorcizadas pela dinâmica da fantasia e do desejo, pela operação das tecnologias culturais, pelas disciplinas governamentais e pelos sistemas de representação e pela interação entre eles — exatamente da mesma forma que sempre foram. Mas seria preciso resistir à tentação de fundar uma política na expressão ou perfeição dessas identidades. Em vez disso, como insistiu Frantz Fanon, em uma frase que lembra as incertezas e as hesitações do fantástico de Todorov, "é à zona da instabilidade oculta onde as pessoas habitam que devemos chegar" (FANON, apud BHABHA, 1988, p. 19). Como seria uma política apropriada a uma tal sombria terra de fronteira? Ela ainda exigiria um cálculo político mundano — sempre isso. Do sublime ela poderia aprender uma atenção à materialidade e aos limites da representação e à sua inevitável inadequação à idéia de totalidade; e a partir deste reconhecimento da impossibilidade de governo, poderia também aprender uma certa modéstia

pragmática. O que poderia aprender dos aspectos transgressivos e criativos da cultura popular? Uma lição, certamente, seria a impossibilidade do fechamento político e os perigos — assim como a força mobilizadora — das identidades e das utopias. Uma outra lição seria, pois, a necessidade de levar em conta os medos e as ansiedades populares, mas sem explorá-las ou alcovitá-las. Essa política estaria consciente das possibilidades implícitas na manipulação e na fruição críticas das formas simbólicas, nos prazeres da confusão de fronteiras e, assim, também sensível à necessidade de responsabilidade na aspiração à comunidade que é, sempre, necessário trazer à vida.[9] Talvez pegando uma deixa das lições aprendidas por Wittgenstein em suas tardes no cinema, esta poderia ser uma linha de pensamento aberta por uma forma popular desprezada e tola como o filme de vampiro.

NOTAS

[1] Veja NASH, 1976; BORDWELL, 1981, p. 168.

[2] Aqui e nos próximos parágrafos, baseio-me bastante em CROWTHER, 1989.

[3] Sobre a novela gótica, veja PRAZ, 1970; sobre sua relação com os filmes de horror, veja PIRIE, 1973, e PRAWER, 1980. Sobre WALPOLE, veja MORRIS, 1985, p. 311.

[4] Sobre FOUCAULT, veja LASH, 1985, p. 4, 8.

[5] Sobre o modernismo e o *kitsch*, veja RAJCHMAN, 1985, p. 17-8.

[6] Minha análise do sublime de Lyotard é tomada de empréstimo de CROWTHER, 1989; MORRIS, 1984/5; e CARROL, 1984.

[7] Sobre a visão de cultura popular de Lyotard, veja sua divertida resposta a três trabalhos apresentados num evento do ICA, em Londres, que ele achou "um pouco apressados em suas concessões ao que é positivo nessas formas de cultura pop ou de cultura de massa", e sugere como uma alternativa programas ou seja o que for que "produzam no espectador ou no cliente em geral um efeito de incerteza e confusão" (APPIGNANESI, 1986, p. 58). Sobre a tradição popular da narração, veja LYOTARD e THÉBAUD, 1985, p. 32, 33; e também CARROLL, 1987.

[8] Veja, por exemplo, BOURDIEU, 1984.

[9] Sobre o consumo popular de formas simbólicas, veja CERTEAU, 1984; sobre as possibilidades da transgressão e reconstrução de fronteiras, veja HARAWAY, 1985.

Subjetividade e governo

Ian Hunter

O livro de James Donald, *Sentimental education*, é um coletânea de ensaios sobre o papel das instituições culturais e governamentais na regulação da vida social e da conduta pessoal. O território coberto é bastante variado, indo da história da educação popular e do nacionalismo literário, passando pelas discussões sobre a importância política da transmissão radiofônica e televisiva e da cultura popular até as preocupações contemporâneas com as relações entre o alfabetismo, a cidadania e a participação democrática. A coletânea não é, entretanto, de forma alguma, eclética. Um estilo particular de argumentação e análise percorre todos os tópicos. Na medida em que este é o nível no qual o trabalho de Donald tem sido influente, concentrarei meus comentários também aqui.

O foco teórico central de Donald é a relação entre subjetividade e governo. Ele a discute a partir de uma perspectiva sociológica, na qual o problema se define como a relação entre agência social e estrutura social, mas também a partir da perspectiva da filosofia política, onde o problema aparece como a relação entre racionalidade individual e ação governamental. O que é distintivo na abordagem de Donald é sua rejeição ou qualificação de alguns dos tropos habituais da sociologia humanista e da teoria política.

Tirando proveito das genealogias pós-foucaultianas da subjetividade, mas também das teorias estruturalistas pré-foucaultianas da formação do sujeito, Donald rejeita a perspectiva que vê os conceitos de subjetividade e comunidade como fontes isoladas de resistência ética e política ao governo. Subjetividade e comunidade são, demasiadamente, produtos das tecnologias e objetivos do governo para ocupar esta confortável posição, isto é, para serem vistas como estando situadas fora do contaminado domínio do poder:

> (...) as estratégias governamentais das democracias liberais pós-iluministas agem *através* da liberdade e das aspirações dos indivíduos. Antes que silenciar ou constranger seus desejos e capacidades de autogoverno, as tecnologias do eu tentam sintonizá-las com os objetivos políticos (p. 142).

Esta jogada permite que Donald desenvolva uma análise que se mostra cética relativamente a uma gama de projetos liberais, comunitaristas e populistas. Os intelectuais que são devotos da cultura popular, por exemplo, são advertidos de que o "povo" é, demasiadamente, uma criatura da escolarização estatal dos meios pedagógicos de massa para constituir um espaço puro de resistência política (p. 116-21). De forma similar, os advogados da educação progressista centrada na criança são lembrados de que sua pedagogia é, ela própria, ambivalentemente governamental em demasia para agir como uma alternativa puramente expressiva à educação profissionalizante e "instrumental" (p. 156-61).

Ao mesmo tempo, em um gesto teórico compensatório, como um meio de proteger a política e a ética de

uma completa determinação pelo estado, o conceito de sujeito — embora despido de sua fundação metafísica na consciência — é mantido. Donald qualifica, assim, as genealogias pós-foucaultianas da subjetividade que, em sua visão, transformam o eu em um efeito embutido da programação governamental. Assim, refletindo sobre seus próprios comentários sobre o papel dos sistemas educacionais na formação normativa dos indivíduos e das populações, Donald acrescenta:

> Isto não significa que suponho que o desdobramento de normas no interior de aparatos como a educação seja suficiente para assegurar que elas *realmente* figurarão no âmago de nosso ser interior, ou que a visibilidade do sujeito relativamente ao poder panóptico garanta que a identidade atribuída é a identidade experienciada. Pelo contrário, as táticas de reinterpretação, resistência, rejeição e sobreinvestimento dos alunos sugerem que o desdobramento de normas sociais e simbólicas estruturam seu campo de ação, mas também, ao mesmo tempo, que elas não são simplesmente internalizadas (p. 47).

Deste modo, Donald mantém o sujeito, o povo e a comunidade como fontes extragovernamentais de julgamento ético e político. Eles são mantidos não como princípios transcendentais de razão e moralidade mas sob o disfarce de um complexo processo formativo. Trata-se de um processo no qual os processos sociais e governamentais desaparecem de vista — são transformados em um inconsciente por sua indisponibilidade para a consciência que formam — e reaparecem a um passo de distância de suas origens cívicas, na forma de desejos e medos incontrolados.

Esta dupla manobra teórica — na qual o sujeito é, alternativamente, absorvido às tecnologias de governo para, depois, dribá-las ao reaparecer em seu ponto cego — é a fonte dos muitos pontos analíticos fortes do livro *Sentimental education*. É isto que permite que Donald coloque o foco em algo que ele chama de "a dinâmica da autoridade e da agência" e, ao fazê-lo, estabeleça sua distância tanto da crítica libertária quanto do otimismo estatista, produzindo uma flexibilidade de tom e de análise que é uma das características mais atrativas do livro. A seguinte passagem é apenas uma, entre muitas, que pode ser citada a este respeito:

> A ênfase nas normas da autoridade cultural como necessárias mas sempre sujeitas à reflexão crítica tem implicações importantes para os discursos e práticas das instituições educacionais. Ao examinar a pedagogia e o currículo, mostrei, em primeiro lugar, *como* os conceitos, as categorias e os valores considerados como tendo autoridade estão corporificados nas rotinas da educação e, em segundo lugar, os *termos* nos quais os estudantes podem se envolver com eles. Isto sugere que o objetivo da educação não deveria ser o de fixar o currículo de uma vez por todas, seja para consolidar uma tradição cultural seja para provocar uma transformação social total. Antes seu conteúdo deveria permanecer sempre sob revisão e adaptável às mudanças no conhecimento e na sociedade. (p. 170)

Contudo, sem forçar o paradoxo, se esta estrutura teórica dialética é a fonte dos pontos fortes de *Sentimental education*, é também a fonte de suas limitações centrais. Na verdade, sugiro que ela prejudica de forma fatal a aspiração do livro de escapar à política e à ética estético-oposicional do movimento dos Estudos

Culturais. Antes de desenvolver este argumento, devo observar que — como um dos "pós-foucaultianos" tanto generosamente citado quanto gentilmente criticado por Donald — minhas próprias observações devem ser vistas mais como as observações de um interlocutor ativo do que as de um crítico distanciado.

Tendo isto em mente, qual é o problema com a estratégia teórica central do livro? Na verdade, trata-se de um problema que ele tem em comum com a teoria dialética em geral: a crítica não pode escapar da órbita dos conceitos binários que ela busca problematizar porque a crítica não é nada mais que uma oscilação entre esses conceitos. Vimos, assim, que Donald questiona a noção do sujeito autoformativo, subordinando esta figura às tecnologias e aos objetivos governamentais. Mas ele problematiza, então, o lado governamental da equação ao insistir na autonomia do processo da formação do sujeito; isto é, ao afirmar que se trata de um processo inconsciente, resistente às estratégias e normas de aparatos como o do sistema educacional. Cada termo é, assim, temporariamente colocado em suspensão, enquanto sua contraparte é afirmada e, depois, reafirmada, à medida que o pêndulo da crítica inverte seu balanço. O resultado desse movimento teórico é que nenhum dos lados do binarismo — nem a noção do sujeito autoformativo nem o do estado determinador do sujeito — é decisivamente criticado ou permanentemente descartado. Pelo contrário, na crítica dialética, a problematização de um conceito é sempre um prelúdio para sua reafirmação, à medida que, com a inversão no eixo da crítica, o dúbio conceito assume sua vez como a base auto-evidente para uma outra rodada de problematização. A dúvida radical e a

aderência programática são, assim, curiosamente interdependentes nesse estilo de crítica. Os conceitos não são questionados e transformados — eles são atormentados e reabilitados.

SUBJETIVIDADE E AGÊNCIA

Tal é a sorte do conceito de sujeito na análise de Donald. Já observamos que Donald critica a versão transcendental deste conceito — e a política libertária que ele sustenta — ao tratar o sujeito autoformativo como o produto de tecnologias governamentais tais como a escolarização estatal. Neste processo, ele até parece aceitar a antropologia histórica do sujeito de Mauss (1985), na qual o indivíduo autopreocupado e automonitorado é tratado como o produto de instituições legais, morais e religiosas peculiares ao Ocidente antigo e moderno. Ao mesmo tempo, ao insistir que o governo chega aos indivíduos apenas através do desvio do inconsciente, Donald "re-universaliza" e "desistoriza" o conceito de sujeito e sua "formação". O problema, aqui, é que esse desvio transmuta as tecnologias culturais em "representações", ao transformá-las naquilo que o indivíduo *fracassa em saber*; isto é, em representações que trazem o indivíduo à luz como o sujeito de consciência (fracassada). O custo de se encontrar um espaço extragovernamental para o desejo é, portanto, a aderência a um único e geral modelo teórico de formação do sujeito, fundamentado no jogo das representações conscientes e inconscientes:

> (...) a produção do eu não atua apenas através do incitamento de desejos. Antes as normas *e proibições* instituídas no interior das tecnologias sociais e culturais são imaginadas no inconsciente de modo que elas "emergem" não apenas como "desejos pessoais", mas em uma dinâmica complexa e imprevisível de desejo, culpa, ansiedade e deslocamento. Os sujeitos têm desejos que eles não querem ter; eles os rejeitam ao custo da culpa e da ansiedade. Os sujeitos são, assim, separados de desejos que permanecem incitados mas não realizados. É apenas na separação que acompanha a interiorização de fantasias e desejos incitados mas proibidos que a consciência e o ego são formados. Esta criação do inconsciente através da repressão é, assim, também o momento de individuação que possibilita a agência consciente, intencional, autônoma, nos termos de identificação estabelecidos através da autoridade da maquinaria social. (p. 94)

Agora, sem rejeitar as observações locais de Donald, existe uma série de problemas a perturbar o modelo geral no qual elas estão enquadradas. Em primeiro lugar, análises recentes sugerem que o mecanismo de repressão descrito nessa passagem, longe de ser uma característica geral da formação do sujeito, é uma prática associada com uma cultura histórica particular e com um departamento específico da existência no interior daquela cultura. O estudo de Peter Brown (1988) sobre a espiritualidade cristã do início do cristianismo, por exemplo, sugere que a ambivalente problematização do desejo — fazendo surgir tantos dos efeitos psíquico-morais mencionados por Donald — emergiram, inicialmente, como um aspecto do "treinamento espiritual" sectário, moldado por práticas ascéticas especializadas e pela cosmografia

cristã-platônica. Donald está, naturalmente, correto em insistir que o mecanismo de repressão e de formação do sujeito é irredutível às tecnologias do estado moderno. Mas esta irredutibilidade não tem nada a ver com a resistência que se diz que essas tecnologias encontrarão no inconsciente que supostamente formam. Ela deriva, antes, do fato de que a ascese da repressão e a conduta interna que faz surgir precedem às modernas tecnologias de governo por um longo tempo e, na verdade, pertencem a um departamento bastante distinto da existência.

Brown (1988, p. 178-9) mostra que a identificação da conduta sexual como o objeto principal da preocupação moral, juntamente com as práticas da virgindade e da abstinência, que permitiam que os *virtuosi* éticos trabalhassem seus desejos "corporais", transformando-os em instrumentos de elevação espiritual, pertencem a uma prática histórica particular de santidade. A particularidade dessa prática torna-se clara através da comparação com um virtuoso pagão retardatário como Plotinus, para quem a preocupação ética principal era o puro desejo corporal por carne vermelha. Se Brown está correto, constitui, então, uma contingência histórica que os ocidentais mais modernos cultivam seus eus desejantes por meio da introspecção sexual e não do vegetarianismo, embora se trate de uma contingência que ajuda a nos tornar o tipo de seres que por acaso somos. A generalização teórica que Donald faz da ascese repressão-intensificação deixa de compreender tanto sua especificidade inicial quanto a contingência histórica de sua subseqüente distribuição, através das pedagogias religiosas e seculares do Ocidente.

O segundo problema com esta generalização de uma prática especializada de formação do sujeito é que ela continua a jogar com noções filosóficas de consciência. A problematização do sujeito da consciência feita por Donald, através da insistência nas suas condições inconscientes, não impede o retorno do sujeito como a forma geral de conduta humana. Isto ocorre porque o papel da repressão e do inconsciente consiste em trazer o sujeito à luz, através da encenação de "representações" que evocam a subjetividade como "agência consciente, intencional, autônoma...". Mas esta noção de que todas as capacidades e atributos individuais estão, de algum modo, fundados na consciência — encenados ou não — aparece agora como uma vulgar e exagerada extensão de uma prática particular de cultivação ética e filosófica.

Mauss (1973), por exemplo, argumenta que toda uma gama de atributos e habilidades corporais (estilos de andar, nadar, cuspir, dançar, dormir) é adquirida através da inculcação direta e da imitação de "técnicas do corpo", técnicas que não são nem racionalmente controladas pela "mente" nem a ela apresentadas na forma de representações inconscientes. Não se trata de que "fracassamos em conhecer" essas técnicas; trata-se do fato de que caem no âmbito de uma esfera da existência — "imitação prestigiosa", o treinamento dos jovens — não governada por aquelas práticas (verificação, desconfirmação) que nós chamamos de "conhecimento". Tampouco é esta observação confinada a aptidões corporais. Wittgenstein (1978, p. 35-8) apresenta um argumento comparável com respeito às habilidades aritméticas. "Pensar" no próximo número na expansão de uma série de números não é o resultado de uma

fórmula abstrata, inscrita sobre ou sob a superfície da consciência: é o produto de nosso treinamento em um dispositivo formulaico ou rotina de cálculo particular ("com prática infindável, com exatidão implacável") que não está, *ele próprio*, sujeito aos procedimentos que chamamos de "conhecer".

É sob essa luz que precisamos examinar o argumento de Mauss (1985) de que o sujeito é produto de instituições religiosas e morais peculiares ao Ocidente. A capacidade para problematizar as nossas condutas e habilidades, relacionando-as ao princípio interno do auto-escrutínio e do controle ético é, na verdade, uma real capacidade, mas ela não é a fundação dessas habilidades e não está por detrás de todos os departamentos da vida. Na verdade, esta capacidade é produto de técnicas e práticas éticas especiais — as "técnicas da consciência", discutidas por Mauss e Brown — e surgem de um departamento ou modo de vida particular, aquele da auto-reflexão e cultivação. A história e a antropologia nos mostram que nem todas as habilidades humanas passam pela problematização moral introspectiva, em todas as épocas e em todas as culturas. Além disso, o fato de que, sob circunstâncias culturais e históricas especiais, as condutas são assim problematizadas não é um sinal da descoberta de um eu (consciente ou inconsciente). Antes ele indica mudanças nos alvos e propósitos da autocultivação ética — como podemos ver na análise, feita por Brown, da mudança, na Antiguidade Tardia, no foco da problematização ética: da comida para o sexo. Não existe, assim, nenhum "sujeito" geral da natação ou da álgebra ou do ofício de colocar tijolos, na medida em que os indivíduos podem adquirir esses e toda uma série de

outros atributos positivos sem sujeitá-los às técnicas da problematização ética interna. Pelo mesmo argumento, existe, de fato, um sujeito da sexualidade (ocidental), mas esta conduta interna especial não é a base de nossas outras capacidades, e trata-se de uma contingência histórica que nossos eus internos não estejam organizados em torno da dieta.

Em outras palavras, é possível tratar os atributos humanos como resultados de uma série de "técnicas de viver" e formas de cálculo. Os indivíduos e os grupos adquirem vários desses atributos — andar de bicicleta, dançar, álgebra, alfabetismo, cuspir — não como condições de representar o mundo mas como o resultado bruto de seu *habitus* ou modo de vida. E se a capacidade de se conduzir a si próprio como o "sujeito" de seus pensamentos e ações — e, na verdade, de problematizar a si próprio ao tratar o último como "inconsciente" e, portanto, como necessitando um trabalho reflexivo — fosse diretamente comparável a esses atributos positivos? Se assim fosse, poderíamos suspeitar, então, que esta capacidade era, ela própria, o produto de técnicas éticas especiais, com uma distribuição específica (como pode ser visto na formação de estratos de padres, intelectuais e outros *virtuosi* éticos). A peculiaridade da cultura ética ocidental moderna, como argumentaram tanto Mauss quanto Weber, está no fato de que esta distribuição de sujeit-alidade foi ampliada para incluir populações nacionais, a princípio através da pedagogia protestante e, depois, através da escolarização estatal. Ainda assim, apesar dessa importante extensão social dos meios de interiorização, ser um sujeito significa ter dominado uma conduta particular de vida; não é algo que todos os indivíduos

persigam em todas as épocas ou com igual intensidade. De forma mais importante, isto continua a ser o feito distintivo da esfera especial da autocultivação estética e não a fundação de todas as outras esferas nas quais a vida social é conduzida, através de outros meios, em direção a outros fins.

Os custos intelectuais associados com a tentativa de Donald de resgatar a "agência", identificando-a com a formação do sujeito, são, assim, demasiadamente altos. Na verdade, eles implicam renunciar ao projeto de uma descrição positivo-histórica dos atributos humanos em favor daquela prática especializada da autoproblematização associada com a crítica dialética. Se por agência compreendemos as capacidades humanas para o pensamento e a ação, então, dada a irredutível positividade, variedade e dispersão das tecnologias de existência e condutas de vida através das quais essas capacidades são formadas, não é plausível supor que a agência tenha uma forma geral; e é ainda menos plausível identificar esta forma geral com aquela conduta ocidental especial que chamamos de formação do sujeito. Além disso, este investimento teórico no conceito de sujeito é bastante desnecessário. Deve-se lembrar que Donald pretende resgatar a agência humana através da maneira pela qual ele, inicialmente, problematiza o conceito de sujeito; isto é, ao tratar o sujeito autoformativo como a criatura de tecnologias governamentais como a escolarização estatal. Diferentemente de Donald, entretanto, vimos o que significa problematizar "o sujeito": o fato de que a agência humana não tem uma forma geral que possa ser encapsulada por este termo, que é mais bem confinada ao limitado domínio da cultivação ética no qual ela tem

um uso genuíno. Na verdade, ao supor uma forma geral de agência, Donald, tendo temporariamente problematizado o conceito do sujeito, resolve reabilitá-lo, em sua singular análise da formação inconsciente da "agência consciente, intencional, autônoma".

GOVERNO E POLÍTICA

Isto significa, pois, como Donald alega a respeito das genealogias foucaultianas da subjetividade, que a agência humana é um puro efeito de tecnologias governamentais? Existem duas razões pelas quais isto não é verdade. Em primeiro lugar, já observamos que as condutas da vida e os departamentos da existência responsáveis por diferentes tipos de agência são demasiadamente autônomos e demasiadamente variados para serem o puro efeito de qualquer forma única de poder. Na verdade, este problema de determinação total só aparece depois que as capacidades humanas foram unificadas como "representações" e atribuídas ao sujeito autogovernado da consciência. É apenas sob essas fantasmáticas circunstâncias teóricas que surge a questão de saber se a agência humana é "livre" ou "determinada", dependendo da hipótese que se sustenta: se o sujeito exerce controle racional sobre suas representações ou não. Em segundo lugar, como observamos de passagem, o sujeito autoformativo é o resultado de práticas especiais (inicialmente religiosas) de cultivo ético que antecedem às modernas tecnologias de governo por muitos séculos. As genealogias pós-foucaultianas (ou pós-weberianas, se quisermos) da subjetividade estão tipicamente preocupadas é com o que aconteceu quando essas práticas éticas e espirituais

antes esotéricas foram adotadas pelos estados burocráticos e incorporadas a modernas tecnologias governamentais como os sistemas escolares. É suficiente dizer que estes estudos têm se preocupado com a conotação ética e "personalista" dada ao governo sob essas circunstâncias, tal como tem ocorrido com a "governamentalização da ética pessoal. Na verdade, eles têm estado centralmente preocupados com a questão dos *limites* impostos sobre o governo moderno pelo fato de que ele depende de instrumentos — tais como os instrumentos disponíveis da auto-regulação ética — que ele não inventou e cujas conseqüências não pode plenamente controlar.

O tema do governo ilimitado, ameaçando a total determinação do sujeito, surge não da genealogia foucaultiana mas da prática da crítica dialética. Devido à sua linhagem kantiana e hegeliana, a crítica é obrigada a totalizar o governo ao tratá-lo como a condição sistêmica da experiência do sujeito. Ao mesmo tempo, uma vez que se diz que as condições sistêmicas constituem precisamente aquilo que o sujeito não pode saber, a crítica transforma o governo no inconsciente do sujeito. E neste ponto o pêndulo da crítica pode inverter seu balanço. Se sua determinação governamental é algo que o sujeito fracassa em saber, é *ipso facto* algo que ele pode tentar saber e aspirar colocar sob o controle do conhecimento e da vontade conscientes, mesmo que fracasse. O tema do governo total é, assim, algo que a crítica não pode dispensar. Ele é a condição da troca dialética entre a determinação e o poder (poder e autodeterminação, saber e inconsciente, "autoridade e agência") transacionado no ambivalente espaço do sujeito.

Isto leva a uma inescapável ambivalência no próprio argumento de Donald. Ao discutir o papel do governo na *atribuição* de agência e no *aumento* de capacidades, Donald descortina algumas importantes questões e exibe um refrescante ceticismo com respeito aos temas da "emancipação" e do "fortalecimento de poder" [*empowerment*]. A seguinte passagem é representativa dos reais pontos fortes do livro a este respeito:

> (...) a cidadania nas democracias modernas pode ser compreendida como um repertório de atributos realizados através de tecnologias disciplinares e pastorais. As prisões, os hospitais, a fábrica, os benefícios sociais, até mesmo a sexualidade (assim como, naturalmente, as escolas e a comunicação de massa) corporficam os termos nos quais os indivíduos experienciam e encenam o social. São essas tecnologias e não a autoridade de direitos legalmente definidos que dão substância à cidadania e ao exercício da liberdade. Os direitos e responsabilidades deixam de ser atributos metafísicos da pessoa e surgem, em vez disso, como capacidades e habilidades socialmente conferidas. (p. 135)

Ao mesmo tempo, entretanto, ao conceber o governo em termos da estruturação inconsciente da subjetividade, Donald é puxado irresistivelmente de volta ao tema do governo como intrinsecamente repressivo e ao tema da política como irrepressivelmente de oposição. Aqui os mecanismos governamentais assumem, uma vez mais, um aspecto totalitário familiar:

> Se minha descrição desta elaborada maquinaria moral [da escolarização estatal e do sistema público de

> transmissão radiofônica e televisiva] é demasiadamente acurada, então a velha imagem republicana do cidadão virtuoso... simplesmente fracassa em apreender a dinâmica do governo através da individuação. As estratégias que descrevi aqui não reconhecem ou talvez não percebam quão sutis e insidiosos são os mecanismos envolvidos quando o Estado... pretende "controlar as almas de seus cidadãos por meio de seus esquemas educacionais" (p. 87).

Mas a genealogia foucaultiana da "governamentalidade" que Donald traça aqui é um apoio muito pobre para o tema do "governo total" e da política de oposição que a acompanha. Existem três razões para dizer isto. Em primeiro lugar, aquilo ao qual Foucault (1991) refere-se como governo não é uma instância de poder em geral, mas uma maquinaria historicamente específica de administração social que emergiu na Europa nos séculos XVII e XVIII. O estado governamental emergiu não como uma nova face para a incessante luta entre o poder e a autodeterminação, entre "a autoridade e a agência", mas como um amálgama circunstancialmente específico de instrumentos políticos que sustentavam objetivos altamente particulares para o exercício do domínio. Como argumentaram Small (1909) e Koselleck (1988), entre outros, o período de guerra civil religioso global viu a emergência de uma tecnologia e um ethos do governo que divorciava a política dos princípios supramundanos e constituía o Estado como um "empreendimento" mundano a ser administrado.

Em segundo lugar, apesar dos novos poderes de coordenação dados aos Estados por burocracias

crescentemente poderosas, o governo era exercido através de uma gama diversificada de instrumentos por detrás dos quais não havia nenhuma vontade soberana única nem uma racionalidade moral ou intelectual unificadora. Esses instrumentos políticos — sistemas de administração econômica e organização militar, escolarização estatal, sistemas de saúde e assistência pública — eram de origem diversificada e vinham acompanhados de suas próprias formas de *expertise* e imperativos éticos. Portanto, antes que expressar a vontade do Estado absoluto ou de seu governante, eles o colonizavam, em nome de uma gama de saberes e imperativos políticos. Foucault descreve a nova paisagem de governo desta forma:

> O governo é definido como a forma correta de dispor das coisas de modo a levar não à forma do bem comum, como pretenderiam os textos dos juristas, mas a um fim que é "conveniente" para cada uma das coisas que devem ser governadas. Isto implica uma pluralidade de objetivos específicos: por exemplo, o governo terá que assegurar que a maior quantidade possível de riqueza seja produzida, que o povo tenha os meios suficientes de subsistência, que a população seja capaz de se multiplicar, etc. Há toda uma série de finalidades específicas, pois, que se tornam o objetivo do governo como tal. (FOUCAULT, 1991, p. 95)

Além disso, uma vez que o Estado governamental não era nada mais do que este amálgama de instrumentos políticos bastante falíveis — instrumentos que tinham que ser fundados, administrados e mantidos sob as contingências da guerra civil, as flutuações

econômicas e as rivalidades militares — seus objetivos políticos não estavam, de forma alguma, automaticamente realizados. O governo não é, pois, nem unificado nem onipotente. Ele não se apresenta à política de oposição com uma única "lógica" à qual ela possa se opor nem com uma razão geral pela qual se opor a ela.

Em terceiro lugar, como já observamos, o governo não era exercido "a partir de fora" sobre um sujeito unificado. Há duas questões a considerar a este respeito. Por um lado, uma vez que a agência humana não tem nenhuma forma (centrada no sujeito) geral e única, os instrumentos do governo relacionam-se com os indivíduos em uma variedade de modos que não dizem respeito às práticas da reflexão ética que associamos com a subjetividade. Já observamos que uma gama ampla de capacidades corporais e mentais é o resultado de modos não-subjetivos de formação e manutenção — inculcação direta, virtuosismo habitual, "imitação prestigiosa" — que são específicas àquela capacidade ou *habitus* particular. Não existe, assim, nenhum núcleo de ser a ser conquistado pelo Estado ou defendido pela consciência crítica ou radical.

Por outro lado, onde os Estados têm tentado governar aquele modo de comportamento ético que identificamos com um sujeito — como eles o têm feito naqueles setores da escolarização estatal preocupados com o treinamento moral — eles têm dependido de instrumentos tomados de empréstimo das disciplinas da orientação espiritual e do cuidado pastoral religioso. Esses instrumentos — de autopreocupação ética e autoformação — são, na verdade, responsáveis pelo

comportamento interno que nós chamamos de "subjetividade"; mas, como Weber foi o primeiro a observar, eles são não tanto expressões elásticas do poder do Estado quanto os meios pelos quais uma disciplina especificamente religiosa foi incluída no repertório do governo. Se, pois, nosso comportamento como sujeitos é o resultado da disciplina, esta disciplina não é a forma pela qual o Estado programa a conduta total de seus cidadãos. Antes, é o meio pelo qual o governo equipa os indivíduos — sob circunstâncias específicas e em graus variados — com um modo altamente especializado de reflexão e prática ética, como um dos diversos atributos da cidadania.

CONCLUSÃO

É possível sugerir, portanto, que uma "política da subjetividade" será um empreendimento altamente especializado e *recherché*, tanto em sua clássica forma liberal-filosófica quanto — e talvez mais ainda — em sua variante dialética favorecida por Donald. O livro *Sentimental education* dá expressão a essa variante na forma de um populismo esotérico. Por um lado, como a *imago* coletiva do sujeito autoformativo, o povo é o produto dos objetivos nacionalistas e das tecnologias pedagógicas do Estado. Por outro lado, uma vez que esta subjetividade coletiva é também a superfície sobre a qual essas tecnologias perdem seu controle e deslizam para o inconsciente, o povo marca o ponto no qual o poder pode se tornar elástico à consciência que ele forma. É no movimento teórico entre essas duas posições — "a limiaridade disjuntiva desta negociação" — que Donald localiza "o processo de criar e

ampliar uma esfera pública radicalmente democrática" (p. 171). E ele fornece a seguinte citação de Homi Bhabha como exemplo:

> O povo é o "objeto" histórico de uma pedagogia nacionalista, dando ao discurso uma autoridade que está baseada na origem ou no evento histórico prédado ou pré-constituído; o povo é também o "sujeito" de um processo de significação que deve apagar qualquer presença prévia ou originária da nação-povo para demonstrar o prodigioso e vívido princípio do povo como um processo contínuo pelo qual a vida nacional é redimida e significada como um processo repetitivo e reprodutivo (p. 15).

Sugeri que esta luta entre uma pedagogia onipotente e um subjetividade evasiva é um embate entre dois fantasmas. Em primeiro lugar, vimos que as capacidades humanas são demasiadamente positivas e demasiadamente variadas para ficarem presas a uma forma subjetiva geral — aqui o "processo de significação" — que possa ser colonizada pelo governo ou evitar a colonização através de uma finta que permita uma fuga para o inconsciente. Em segundo lugar, argumentou-se que o governo não é a expressão uniforme ou onipotente de uma vontade política soberana, mas um amálgama de vários instrumentos e objetivos políticos e intelectuais, incapazes ou de expressar ou de reprimir o "povo". As finalidades heterogêneas do governo arrebatam da política de oposição tanto uma forma geral de poder que possa ser resistida quanto qualquer razão geral para a resistência. De forma similar, as formas dispersas e não-subjetivas pelas quais a agência humana é criada e exercida negam à teoria política acesso àquele espaço intelectual único e privilegiado — a consciência — no qual o governo poderia se tornar transparente e elástico ao "sujeito".

Aqueles que pensam que o caráter disperso do poder governamental implica uma "multiplicação dos locais de luta" não entenderam o argumento. A dependência do governo relativamente a instrumentos intelectuais e políticos peculiares a seus vários objetivos significam que não existe nada em geral contra o qual lutar e nenhum ponto a partir do qual a multiplicidade de lugares possa ser, ela própria, constituída como a arena de luta. Antes, esta multiplicidade e dispersão significam que não existe nenhuma arena desse tipo. Isto não significa dizer, naturalmente, que a participação no governo e sua crítica sejam impossíveis. Pelo contrário, significa afirmar que as formas de participação e crítica são bem mais numerosas e diversas — mas também bem mais mundanas e menos previzíveis — do que o *ethos* oposicionista supramundano da crítica cultural pode admitir. Longe de ser um apelo à aquiescência política, este é um convite para expandir e pluralizar as formas do envolvimento político e cívico, reconhecendo, ao mesmo tempo, que esse envolvimento depende sempre da posse de tipos particulares de *expertise* e *status*.

Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro

José Gil

Neste fim de século, os monstros proliferam: vemo-los por todos os lados, no cinema, na banda desenhada, em *gadgets* e brinquedos, livros e exposições de pintura, no teatro e na dança. Invadem o planeta, tornando-se familiares.[1]

Cessarão, muito em breve, de nos parecer monstruosos e ser-nos-ão até simpáticos, como já acontece a tantos extraterrestres das séries de televisão. Havemos de falar então da "monstruosidade banal", como se fala agora da "violência banal" — o que constitui, precisamente, uma aberração.

O que inquieta realmente é que não há selecção nem escolha preferencial destes novos invasores: assim como a Antiguidade adorou os centauros, as quimeras e os sátiros, também nós teríamos podido privilegiar os monstros imaginários, resultado de cruzamentos entre espécies diferentes. Mas gostamos indiferentemente do *Elephant-man* e dos anões dos *Freaks*, das "raças fabulosas" e dos monstros teratológicos. Esta atitude é sinal da grande dúvida que assaltou o homem contemporâneo quanto à sua própria humanidade.

Ao verificar, com efeito, a estabilidade do gosto pelos monstros teratológicos, desde os tempos em que o Renascimento pôs cobro às raças fantásticas de ciápodes, cinocéfalos e outras que tais, espantamo-nos deste retorno do imaginário: como se o saber biológico

comum sobre o ser humano tivesse perdido as suas virtudes míticas, fundadoras de uma determinada ideia da normalidade do homem.

É que a própria teratologia se tornou fantástica. Já não nos contentamos com as classificações bem ordenadas de um Geoffroy Saint-Hilare que pacificavam finalmente um universo confuso, racionalmente escandaloso, incapaz, desde há séculos, de estabelecer "as leis da aberração". Ao classificá-las segundo a sua teoria — a primeira teoria científica do desvio teratológico — Geoffroy suprimiu alguma monstruosidade aos monstros. Ora nós exigimos mais dos monstros, pedimo-lhes, justamente, que nos inquietem, que nos provoquem vertigens, que abalem permanentemente as nossas mais sólidas certezas; porque necessitamos de certezas sobre a nossa identidade humana ameaçada de indefinição. Os monstros, felizmente, existem não para nos mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser. Entre estes dois pólos, entre uma possibilidade negativa e um acaso possível, tentamos situar a nossa humanidade de homens.

Ao tornar-se fantástica, a teratologia modificou o seu aspecto. O mónstro artificial impôs-se com Frankenstein e, desde então, não deixou de se desenvolver; a manipulação genética prosseguiu a tarefa, prometendo-nos um belo futuro de homens-monstros imaginários (fazendo votos para que nunca viessem a ser reais). Doravante, testamos "experimentalmente" os limites da nossa humanidade: até que grau de deformação permaneceremos ainda homens? Questão antiga que preocupara Santo Agostinho a propósito das raças fabulosas do Oriente.

Excepto que, para nós, se trata de uma questão vital, concreta, em que a sobrevivência da humanidade está em jogo: e a resposta depende dos nossos meios e do nosso querer. Até onde podemos levar o artifício sem prejudicar a nossa identidade humana "natural"? O artifício está a tornar-se sinónimo de aberração e, contudo, continuamos apanhados na vertigem da experimentação e da aventura, queremos conhecer e tocar os confins de nós próprios, aquele limiar onde deixamos de ser homens. Forçamos a Natureza até aos seus limites extremos — transformamo-nos em homens-moscas, homens-leopardos ou outros: o "humanóide" é um termo que designa uma zona de essências difusas de seres cada vez mais numerosos e variados.

Reencontramos, deste modo, os sonhos mais antigos do devir-animal chamânico; e, ao mesmo tempo, perguntamo-nos, angustiados: que corpo podemos nós ter hoje? Que corpo "natural", humano, para uma alma que se tornou completamente artificial, antinatural, destruidora da natureza? Pomos à prova os limites da nossa "naturalidade", procuramos pontos de referência por toda a parte e é por isso que acolhemos todas as espécies de monstros: os fabulosos e os teratológicos. O fantástico, aliás, está em situação de se tornar real através da manipulação genética e o teratológico invadiu o imaginário graças às mais diferentes espécies de extraterrestres.

Os monstros tornaram-se quotidianos não apenas porque a violência e o mal, a anomalia em geral, se banalizaram — não dizia Freud que o neurótico acredita que existe sempre uma determinada deformação física correspondente aos seus males psíquicos? — mas porque, ao contrário, o domínio tradicional da anomalia

se contraiu: há cada vez menos monstros entre os homens reais cujas patologias (autênticas ou ideológicas) se encontram classificadas cada vez mais longe do domínio teratológico. Desde os "deficientes" mentais até ao índio das Américas (sobre o qual Vaz de Caminha, que acompanhou Álvares Cabral na viagem de descoberta do Brasil, ainda se interrogava se seria humano ou "bestial"), já não existem mais monstros, unicamente homens. A extensão dos "direitos do homem" a toda a Natureza, bem como certas ciências como a etologia, contribuem, paradoxalmente, para o desaparecimento das fronteiras: descobrem-se formas de linguagem e de sociabilidade avançada nos mamíferos superiores e isto para não falar das ternas variantes do amor cortês nas cerimónias de sedução sexual de certas aves.

Assim, dividido entre "tudo (na natureza) é humano" (visto que o homem não é senão natureza e código genético) e "tudo (no homem) é artificial", o homem ocidental contemporâneo já não sabe distinguir com nitidez o contorno da sua identidade no meio dos diferentes pontos de referência que, tradicionalmente, lhe devolviam uma imagem estável de si próprio.

Daí o intenso fascínio actual pela monstruosidade. Os monstros são-lhe absolutamente necessários para continuar a crer-se homem.

No entanto, o monstro não se situa *fora* do domínio humano: encontra-se no seu *limite*.

Com efeito, não é na simples oposição que o homem se define em relação aos monstros, mas num sistema complexo de afinidades com figuras (entre as quais, sobretudo, a da divindade e do animal) que mantêm distâncias estruturais estáveis com a situação que ele ocupa.

Esse sistema postula uma boa distância entre os diferentes pólos da estrutura. Se essa distância se altera, produzem-se anomalias e novas formas podem surgir: se a divindade, ou os poderes sobrenaturais, se aproximam demasiado da humanidade, se se cruzam com o homem, podem nascer monstros teratológicos; se a animalidade invade a humanidade, surgem monstros fabulosos" — centauros, sátiros, cinocéfalos, homens selvagens'.[2] Uma aproximação excessiva entre a Natureza e o homem resulta — nesta perspectiva antropológica — num desregramento da cultura, tal como o contacto directo, sem mediações (rituais ou sacrificiais), entre os homens e os deuses.

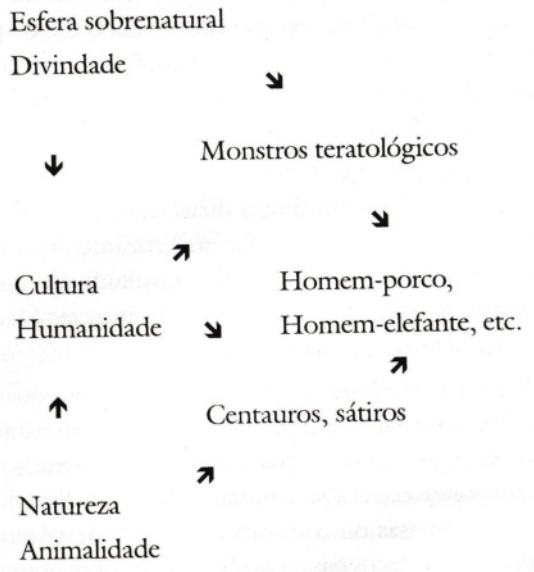
Em ambos os casos (visto os animais encarnarem sempre os poderes sobrenaturais), é a intervenção divina que se manifesta na monstruosidade do corpo humano. E é por essa razão que constitui um sinal anunciador, uma mensagem divina, um "augúrio".

Assim o monstro surge por aproximação do que deve ser mantido à distância (divindade/homem; natureza/homem). Além destas duas, outras combinações são possíveis: pode-se dar um cruzamento entre *raças* monstruosas (elas próprias resultado de uma aproximação excessiva entre cultura e natureza) e nascimentos teratológicos *individuais*.

É ao que se assiste na aurora da Renascença quando a crença nas raças declina ao misturar-se com o interesse nascente pelos corpos humanos monstruosos: nascem porcos com cabeça humana (Sébastien Brandt), homens com asas ou com cabeça de elefante (Aldrovandi). Certos traços das raças rebatem-se sobre os indivíduos que passam a possuir as características daquelas,

o que corresponde a uma presença mais forte (do que a normal) da divindade na natureza. A Idade Média tarda a passar: na iconografia, o desaparecimento das raças monstruosas faz-se progressivamente, como se à difícil transformação da humanidade do homem devesse corresponder uma igual dificuldade no seu referente inverso. Como se uma nova forma para essa humanidade exigisse um tempo de transição e de "muda": porque é nos períodos transitórios, de intensa mudança "cultural", que surgem as mais variadas aberrações.

Representemos sumariamente a estrutura das "distâncias" que determinam os tipos principais de monstruosidade:



Esta estrutura constitui parte de um sistema mais vasto de figuras do Outro, e seria necessário descrever todo esse conjunto para situar com precisão o lugar do monstro. Digamos, simplesmente, que a questão de saber se tal ser é um Outro (um *alter ego*) tem apenas a ver com um humano. Mesmo que a humanidade, formulada em primeiro lugar, seja a seguir posta em dúvida, é fundado nessa certeza inicial que se interroga a humanidade do outro. O caso recíproco nunca acontece: não nos perguntamos se um golfinho, ou um chimpanzé, é humano, apenas nos interrogamos quanto à sua inteligência ou linguagem — aproximamo-nos, por certo, do limiar para lá do qual a animalidade cessa. Mas a interrogação refere-se à animalidade, não à alteridade do golfinho ou do chimpanzé.

Assim, o outro mantém-se sempre entre fronteiras exteriores: o animal e a divindade não representam limites do humano. Como outros radicalmente-outros, já se encontram para lá do humano. O outro toma forma no intervalo que vai do Ego-homem ao animal e aos deuses, resultando sempre de uma transformação da humanidade do homem. É a natureza dessa transformação que temos de definir em cada caso se quisermos compreender o significado do Outro.

É por isso que as diferentes formas do Outro tendem para a monstruosidade: contrariamente ao animal e aos deuses, o monstro assinala o limite "interno" da humanidade do homem. Por exemplo, embora os índios e negros descobertos nos séculos XV e XVI em África e nas Américas se encontrassem aquém das fronteiras da monstruosidade, a sua humanidade foi objecto de dúvida: eram monstros, animais? Por outras palavras, a sua alteridade é móbil, não fixa e, por definição,

instável. Segue sem cessar a interrogação que os desloca, ou seja, o declive do movimento das pulsões que conduz naturalmente ao monstro, último ponto de referência do Outro, com uma forma tão nítida e estável como era a sua iconografia.

É verdade que a tradição das raças monstruosas na periferia do mundo age influenciando o olhar, mas não deixa de seguir a tendência mais fácil, mais "lógica", pois o monstro não é senão a "desfiguração" última do Mesmo no Outro.

É o Mesmo transformado em quase-Outro, estrangeiro a si próprio. É uma demência do corpo, uma loucura da carne.

É no quadro de um tal sistema da alteridade (mais suposto que explícito) que procurámos compreender a função da monstruosidade, desde os fins da Idade Média até ao princípio do século XVII. A ambição deste pequeno ensaio[3] é apenas procurar saber a razão pela qual os monstros sempre fascinaram os homens. A fenomenologia da monstruosidade é sempre acompanhada pela apresentação de textos, de Santo Agostinho a Descartes, da viagem fictícia de Mandeville aos contos populares.

Põe-se uma questão fundamental: qual é a função do monstro no pensamento simbólico? Mais precisamente: o que é que se pensa quando se pensa na monstruosidade? Definimos uma lógica a partir das crenças nos monstros, entre o simbólico e o real, que vemos aplicada a propósito das raças fabulosas da Idade Média e da união da alma e do corpo em Descartes. O monstro é pensado como uma aberração da "realidade" (a monstruosidade é um excesso de realidade) a fim de induzir, por

oposição, a crença na "necessidade da existência" da normalidade humana. Uma existência que seja um dado adquirido: é imprescindível não questionar a nossa identidade de homens como seres reais. A nossa facticidade é de direito.

O "monstro" constitui assim uma espécie de operador quase-conceptual" que, embora inquietando a razão, permite convencer que a existência do homem é produto de uma necessidade: em resumo, que o real humano é racional. Trata-se de um conceito aberrante (um quase-conceito ou quase-símbolo), semelhante a tantos outros que povoam o discurso dos filosófos (como o "Deus enganador" de Descartes). Se bem que contraditórios ou "irracionais" (uma *raça* de monstros humanos é uma normalidade anormal), asseguram o trabalho da razão quando ela se aplica à existência.

Ao delimitar uma zona de crença da razão, os monstros escondem-lhe as fronteiras: o existente está ali, e não poderia lá não estar, fora desses limites, não há senão demência e desordem, um mundo sem leis (monstruoso). A nossa normalidade torna-se o referente absoluto de toda a norma, apesar de ela própria não se suster senão por essa exclusão (operação não-racional, mas que possibilita a aplicação da razão ao real).

Não pretendemos fazer trabalho de historiador ou de arqueólogo" da monstruosidade; simplesmente mostrar como essa lógica que a rege funciona em regimes diferentes. Assim, insistimos na grande transformação que sofre a monstruosidade na Renascença: o interesse pelos nascimentos monstruosos impõe-se totalmente, apagando as raças fabulosas. É o próprio corpo do homem que muda, assim como a sua representação e o seu modo de viver o espaço e o tempo.

Limitámo-nos a indicar a relação entre essas extraordinárias mutações e a que marca o interesse pela monstruosidade; mas de tal forma que nos ajudará, talvez, a compreender o que acontece hoje, nesse mesmo plano, sob o nosso olhar, nos corpos e no pensamento do corpo humano.

***

Se é verdade que o homem procura nos monstros, por contraste, uma imagem estável de si mesmo, não é menos certo que a monstruosidade atrai como uma espécie de ponto de fuga do seu devir-inumano: devir-animal, devir-vegetal ou mineral. Nele se confundem duas forças de vectores opostos: uma tendência à metamorfose e o horror, o pânico de se tornar outro.

Vimos como, da Antiguidade a Descartes, a imagem do monstro se compunha de elementos repulsivos, adequados à função de complemento inverso e simétrico da humanidade do homem. Porém, essa imagem também atrai; é, aliás, porque atrai irresistivelmente que ela estanca o processo de transformação que induz.

O que faz do monstro um "atractor" (da imaginação)? O facto de se situar numa fronteira indecisa entre a humanidade e a não-humanidade. Melhor: o nascimento monstruoso mostraria como potencialmente a humanidade do homem, configurada no corpo normal, contém o germe da sua inumanidade.

Qualquer coisa em nós, no mais íntimo de nós — no nosso corpo, na nossa alma, no nosso ser — nos ameça de dissolução e caos. Qualquer coisa de imprevisível e pavoroso, de certo modo pior do que uma

doença e do que a morte (pois é não-forma, não-vida na vida), permanece escondido mas pronto a manifestar-se. A fronteira para além da qual se desintegra a nossa identidade humana está traçada dentro de nós, e não sabemos onde.

Ora, é essencial para essa identidade não se bloquear, poder experimentar-se ultrapassando limites. As questões de identidade — em múltiplos planos, como o político e o cultural — levantam-se em geral com um pressuposto equívoco: que a instância do poder (colonizador, económico, estatal) faz *perder* uma essência "étnica" qualquer, dada uma vez por todas (a identidade). Não se vê que se ela se perde é porque já não tem capacidade de transformação própria. O pior que uma colonização pode fazer a uma cultura é fixá-la, "gelá-la" irremediavelmente nos traços que tinha num certo momento. Por isso declina. Há sempre problemas de identidade quando se esgota a capacidade de mutação e devir.

A força e a saúde de uma cultura medem-se pela sua aptidão a transformar-se; pela sua plasticidade, pela sua apetência em devir, evoluir, provocar grandes mudanças internas.

Por isso o monstro atrai: situando-se numa zona de indiscernibilidade entre o devir-outro e o caos, ele pode aparecer — à maneira dessas figuras culturais aberrantes que são a "mestiçagem", a "dupla (ou tripla) cultura", a "dupla identidade" — como um foco atractor de saúde e de vida rodeado por regiões mórbidas ou mortíferas. Qualquer coisa nele se confunde e confunde a imaginação: não será a monstruosidade capaz de suscitar um autêntico devir-outro (para além de mim próprio)? O devir-animal está sempre latente

em nós; com menos evidência, mas não com menos intensidade, o devir-vegetal e o devir-mineral. E o que é um devir senão a experimentação de todas as nossas potências — afectivas, de pensamento, de expressão? Quem não experimentou já o movimento de passagem à barata de Kafka, ou de petrificações como contam as lendas populares? Devir-insecto, devir-pedra ou devir-pássaro são sempre actualizações do possível em nós como uma exigência do devir-si-próprio. Só que o devir-monstro (teratológico) é ambíguo porque parece actualizar directamente, sem mediações, um devir-si-próprio. Ora isso nega a noção do devir.

É também ambíguo e perverso porque produz um excesso que se confunde com uma *intensificação* e um corpo superorgânico que pode assemelhar-se a um corpo-sem-órgãos pronto a acolher intensidades. E como a monstruosidade é como um diagrama vivo do caos, e o caos é um desencadeador de forças, o corpo monstruoso apela o homem a uma secreta identificação, como o sublime atrai pelo terror latente que contém. Simplesmente, não há devir real através da monstruosidade; há um movimento caótico de repente paralizado, como um devir começado que abortou, inacabado, mutilado. Ficaram à mostra os traços de um grande tumulto, a geologia corporal de sismos esboçados, catástrofes em estado avançado e subitamente terminadas. Talvez por isso os signos da monstruosidade se prestem a servir de augúrios: eles anunciam, deixando em aberto os acontecimentos que inauguraram; o que vier efectuará o apenas em parte formado. Por isso também há sempre no excesso do corpo monstruoso a privação: falta um corpo àquela dupla cabeça ou outra cabeça àquele duplo tronco.

Mais profundamente, o corpo teratológico provoca em nós a vertigem da irreversibilidade. Primeiro, aquilo ali, que não devia estar ali, está lá para sempre. Não se pode mais apagar. E o "jamais" que ali se inscreve abre-se desmesuradamente como um bater do tempo para lá do tempo: aquilo que não passa e faz passar, o acontecimento absoluto, a morte como caos impensável.

O corpo normal oferece à visão a experiência de uma simetria paradoxal, uma simetria assimétrica que resume todo o mistério do espaço vivido: entre a esquerda e a direita, entre o alto e o baixo, entre a frente e o atrás circulam jogos de espelhos explorados pelos acrobatas ou reconhecidos na simetria erótica do sexo e do rosto. É essa *quase*-coincidência especular que vai desencadear o tempo; mas é também ela que vai criar a reversibilidade do tempo, vivida como crença necessária.

A reversibilidade do tempo é uma componente da experiência da temporalidade. Sem a convicção vivida do reversível, da repetição, do sempre possível recomeçar (em que se funda a reparação moral, jurídica, existencial) não haveria maneira de *medir* a irreversibilidade do tempo; ora, o tempo mede-se porque há uma "flecha do tempo", um vector, pontos de partida e de chegada. Mas se não se pudesse inverter — imaginariamente e na crença tácita — a marcha do tempo, não haveria nem retenção nem protenção, nem simultaneidade, nem irreversibilidade; mas apenas um escoamento ininterrupto e sem memória, pontual, irrepetível, inefável — a própria irreversibilidade tornar-se-ia impensável e inexperienciável.

A reversibilidade é pois uma potencialidade da experiência do tempo. É ela que trava a irreversibilidade e modula o fluxo temporal; é ela que faz do presente não um ponto sem dimensões, mas uma seqüência que dura, um bloco de presença ubíqüa. A reversibilidade é uma latência inerente à experiência da irreversibilidade.

Essa latência está inscrita no corpo: é a própria latência (ou "iminência") da simetria especular da anatomia humana que induz a "crença" na reversibilidade. Porque entre a esquerda e a direita, a experiência sensorial do corpo localiza-se como diferença e simetria; e porque essa experiência é dupla sendo una, de um mesmo corpo presente totalmente em todas as suas partes, este adquire limites: ao tocar-se, o tocar vai e vem, *volta* ao ponto de partida no *mesmo instante* (no mesmo tempo) em que chegou ao ponto de chegada; porque nunca do primeiro se desligou. "Voltou", e não, "percorreu irreversivelmente": porque a esquerda é a imagem simétrica quiral (ligeiramente assimétrica) da direita, o caminho foi paradoxalmente percorrido e o percurso apagado. Daí a reversibilidade, inerente à experiência do corpo próprio. Porque a simetria é assimétrica, um certo tempo se escoou. E porque há simetria potencial, esse mesmo tempo não passou. O que não passa do tempo que passa define a nossa "duração" própria (em sentido quase bergsoniano): e essa é a dimensão da reversibilidade.

Da mesma maneira, e "por extensão da reversibilidade do corpo tocante-tocado" (Merleau-Ponty), por extensão da especularidade do corpo próprio na especularidade da intercorporeidade, o corpo do outro reflecte a imagem do meu como num espelho. Mais: no seio da minha imagem de mim habita a imagem de

mim vista pelo outro corpo, de outro ponto de vista (exterior: assim toda a visão — de toda a paisagem e de todos os corpos — implica o espelhamento da minha imagem numa coisa outra; e o espelhamento da sua imagem no meu corpo).

Aqui reside a raiz da figura do "duplo". O corpo normal é-o porque não está sózinho: com ele vive o seu duplo — como um corpo duplo subtil, um "simulacro" —, o qual lhe proporciona todas as experiências possíveis da reversibilidade: é porque estou ali estando aqui; porque, neste momento, vou e venho de qualquer ponto que vejo da paisagem, que tenho uma visão estável e ubíqüa. O meu duplo assegura-me a constância e a multiperspectivação da percepção; com ela construo a reversibilidade do meu tempo irreversível e vivo um presente com extensão que, enquanto dura, dura para a eternidade. Por isso a morte, que me é tão íntima, está sempre tão longe e como alheia à vida. Duplo latente que sou eu — dentro e fora de mim.

Eis que de repente vejo num outro corpo uma superfície inóspita: ali não pode senão dificilmente espelhar, morar, prolongar-se o meu duplo. Aquele corpo monstruoso é, no entanto, *de direito,* o meu duplo, como todo corpo outro.

Daí a vertigem que me provoca. O que lhe acontece para me rejeitar ao ponto de suscitar angústia e medo? Quebrou-se a proporção delicada entre simetria e assimetria do corpo; e, com ela, a relação adequada entre reversibilidade e irreversibilidade do tempo, entre o sentimento de ser mortal e o de ser imortal em vida. O monstro abre os diques que retinham o tempo, e a irreversibilidade jorrou, num ímpeto caótico: o que ele anuncia é catástrofre e morte.

No seu corpo a assimetria acentuou-se, mesmo quando aparentemente proliferou; duas cabeças num só tronco rompem a simetria do alto/baixo; mais profundamente, *dão a ver o duplo latente, virtual* que não deve estar à vista. Pois só enquanto virtual (e não real) ele permite movimento de reversibilidade instantâneo necessário à travagem do tempo vivido. Um duplo real, num corpo real, significa um movimento real no espaço perceptivo: é morte do duplo. A corporalização dos duplos na duplicação ou multiplicação dos órgãos nos corpos monstruosos arrasta a impossibilidade de operar a reversibilidade das distâncias no espaço e no tempo: o monstro já não me "reflecte", roubou-me o duplo encarnando-o. Mas, como apesar de tudo é um corpo humano, continua a reflectir-me — daí a vertigem e o fascínio. Daí o espanto inesgotável que suscita a visão do monstro: como se a paisagem que o rodeia fosse afectada por um factor caótico decisivo que a deveria virar do avesso, desconjuntá-la, arruiná-la definitivamente. Que ela continue estável, eis o que nos maravilha.

O surgimento de um duplo num corpo, deformando-o, abolindo a sua natureza virtual, actualizando parcialmente a sua latência aniquila o devir-outro do corpo que vê; e, ao mesmo tempo, solicita-o.

Daí, talvez, a ambivalência da atracção actual pelos monstros: como sintoma de movimentos irreprimíveis de devir que por todo o lado se esboçam — devir outro espaço, outro tempo, outros afectos —, e como medo pânico do caos e da irreversibilidade incontrolada que esses movimentos podem induzir. Caos que assola já o nosso tempo; então, como para o esconjurar, criam-se

monstros como se, ao construí-los e exibi-los assim, algum efeito se produzisse no caos virtual de onde vem tudo.

NOTAS

[1] Seguindo uma tendência minoritária, mas crescente, nos países de língua portuguesa, optei por manter, neste ensaio cujo autor é português, a ortografia utilizada em Portugal. Mantive também termos que são utilizados exclusivamente em Portugal como, por exemplo, "banda desenhada" ("história em quadrinhos") (N. do O.).

[2] Adoptámos este termo, um pouco redundante (mas não é a própria monstruosidade física redundante?), de "monstro teratológico" para designar as deformações corporais do corpo próprio, diferenciando-se das fantasias imaginárias das raças fabulosas — das quais algumas, todavia, são "teratológicas". A distinção é cómoda porque o monstro teratológico é sempre individual, enquanto o fabuloso pertence a uma "raça" (neste texto, ocupamo-nos apenas da monstruosidade humana); e, sendo individual, é no entanto, diferente do "homem-animal" (homem-porco, p. ex.) que resulta também de um nascimento monstruoso, mas em cruzamento com uma raça.

[3] O autor refere-se, aqui, ao texto integral do livro *Monstros*, de onde este ensaio foi extraído (N. do O.).

Referências bibliográficas

APPIGNANESI, Lisa (org.). *Postmodernism: ICA Documents 4/5*. Londres, 1986.

APPLE, Michael. *Education and power*. Londres: Routledge, 1984.

_____. *Ideology and curriculum*. Londres: Routledege, 1979.

_____. *Teacher and texts*. Londres: Routledge, 1988.

_____. *The politics of official knowledge*. Londres: Routledge, 1993.

BAHOVEC, Eva. "Where does the misery come from: on the metaphor of turning in Rousseau and Henry James". *Mesotes*, v. 3, 1991: 44-51.

BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais and his world*. Indianopolis: Indiana University Press, 1984.

BARBER, Paul. *Vampires, burial, and death: folklore and reality*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1988.

BENTON, Sarah. "Monsters from the deep". *New Statesman*, 19 de outubro de 1984.

BHABHA, Homi K. "The commitment to theory". *New Formations*, 5, 1988.

_____. *Nation and narration*. Londres, 1990.

BLOOM, Harold. "Freud and the sublime: a catastrophe theory of creativity". In *Agon*. Oxford, 1982.

BORDWELL, David. *The films of Carl-Theodor Dryer*. Berkeley, 1981.

BOURDIEU, Pierre. *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Londres, 1984.

BRIL, Jacques. *Lilith, ou, La mere obscure*. Paris: Payot, 1981.

BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination*. Nova York, 1985.

BROWN, P. *The body and society: men, women and sexual renunciation in Early Christianity*. Nova York: Columbia University Press, 1988.

BURKE, Edmund. *A philosophical enquiry into the origin of our ideas on the sublime and beautiful*. Londres, 1958.

BUTLER, Judith. *Bodies that matter: on the discursive limits of 'sex'*. Nova York: Routledge, 1993.

CAMBRENSIS, Giraldus. *Topographia hibernae*. (*The history and topography of Ireland*). Atlantic Highlands, N. J.: Humanities Press, 1982.

CARROLL, David. "Narrative, heterogeneity and the question of the political: Bakhtin and Lyotard". In Murray Krieger (org). *The aims of representation: subject/text/history*. Nova York, 1987.

_____. "Rephrasing the political with Kant and Lyotard: From aesthetic to political judgments". *Diacritics*, 1984.

CASSIRER, Ernst. *Rousseau, Kant and Goethe*. Nova York, 1963.

CERTEAU, Michel de. *The practice of everyday life*. Berkeley, 1984.

_____. *The practice of everyday life*. Berkeley, 1984.

CIXOUS, Hélène. "Fiction and its phantoms: a reading of Freud's *Das Unheimliche* ('The uncanny'). *New Literary History*, v. 7, 1976.

CLOVER, Carol. *Men, women, and chain saws: gender in the modern horror film*. Princenton, N. J.: Princenton University Press, 1992.

COATES, Paul. *The Gorgon's gaze*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

COHEN, Jeffrey Jerome. "The struggle for a dichotomy: abjection in Jekyll and his interpreters". In William Veeder e Gordon Hirsch (orgs.). *Dr. Jekill and Mr. Hyde after the one hundred years*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

CONNOLLY, William. *Political theory and modernity*. Oxdford, 1988.

COPJEC, Joan. "Cutting up". In Teresa Brennan (org.). *Between feminism and psychoanalsis*. Londres, 1989.

_____. "The delirium of clinical perfection". *Oxford Literary Review*, 8(1-2), 1986.

_____. "The orthopsychic subject: film theory and the reception of Lacan". *October*, 49, 1989.

_____. "Vampires, breast-feeding, and anxiety". *October*, 58, outono 1991: 25-43.

COUSINS, Mark e HUSSAIN, Athar. *Michel Foucault*. Londres, 1984.

_____. "In the midst of psychoanalysis". *New Formations*, 7, 1989.

CROWTHER, Paul. "The Kantian sublime, the avant-garde and the postmodern: a critique of Lyotard". *New Formations*, 7, 1989.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Minneapolis, 1988.

DENT, N. J. H. *The Rousseau dictionary*. Oxford: Basil Blackwell, 1992.

DERRIDA, Jacques. *Grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974.

DOUGLAS, Mary. *Purity and danger: an analysis of the concepts of pollution and taboo*. Nova York: Routledge & Kegan Paul, 1966.

EASTMAN, John. *Retakes: behind the scenes of 500 classic movies*.

ELSAESSER, Thomas. "Social mobility and the fantastic: German silent cinema". In James Donald (org.). *Fantasy and the cinema*. Londres, 1989.

FANON, Frantz. *The wretched of the earth*. Harmondsworth, 1967.

FOUCAULT, M. "Governmentality". In G. Burchell, C. Gordon e P. Miller (orgs.). *The Foucault effect: studies in governmentality*. Londres: Harvester Wheatsheaf, 1991.

_____. "The subject and power". In Herbert L. Dreyfus e Paul Rabinow. *Michel Foucault: beyond structuralism and hermeneutics*. Brighton, 1982.

_____. *The history of sexuality. Vol. 1. An introduction*. Nova York: Vintage, 1990.

_____. *The use of pleasure*. Nova York: Vintage, 1985.

FREUD, Sigmund. "The 'uncanny'". In *Art and literature, The Penguin Freud Library, v. 14*. Harmondsworth, 1985.

_____. *The standard edition of the complete psychological works, v. 23*. Londres, 1953-6.

_____. *The standard edition of the complete psychological works, v. 1*. Londres, 1953-6.

FRIEDLANDER, Saul. *Reflections of nazism an essay on kitsch and death*. Nova York, 1984.

FRIEDMAN, John Block. *The monstrous races in medieval art and thought*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.

GARBER, Marjorie. *Shakespeare's ghost writers: literature as uncanny causality*. Nova York: Routledge, Chapman & Hall, 1988.

_____. *Vested interests: cross-dressing and cultural anxiety*. Nova York: Routledge, 1992.

GATES JR., Louis. *The signyfying monkey: a theory of afro-american literature*. Nova York: Oxford University Press, 1988.

GILBERT, Sandra M. e GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth century literary imagination*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1984.

GIRARD, René. *The scapegoat*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986.

GOETHE, Johann W. von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Ensaio, 1996.

GOFF, Jacques Le. "The medieval West and the Indian Ocean". In *Time, work and culture in the Middle Ages*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

GRAMSCI, Antonio. *Selections from the Prison Notebook*. Londres, 1971.

GREENBERG, Harvey R. "Reimaging the Gargoyle: psychoanalitic notes on *Alien*". In Constance Penley et alii (orgs.). *Close encounters: film, feminism, and science fiction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

GREENWAY, H. D. S. "Adversaries create devils of each other". *Boston Globe*, 15 de dezembro de 1991.

HARAWAY, Donna. "A Manifesto for Cyborgs: science, technology, and socialist feminism in the 1980s". *Socialist Review*, v. 80, 1985.

_____. "A manifesto for cyborgs". *Socialist Review*, v. 80, 1985.

_____. "The promises of monsters". In *Simians, cyborgs, and women: the reivention of nature*. Nova York: Routledge, 1991.

HARRIS, Joseph. "Love and death in the *Männerbunde*: an essay with special reference to the *Bjarkamál* and *The battle of Maldon*". In Helen Damico e John Leyerle (orgs.). *Heroic poetry in the anglo-saxon period*. Kalmazoo: Medieval Institute/Western Michigan State University: 1993.

HELD, David. *Models of democracy*. Cambridge, 1987.

HUET, Marie-Hélène. *Monstrous imagination*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

HUNTER, Ian. "After representation: recent discussions of the relation between language and literature". *Economy and Society*, 13(4), 1984.

_____. *Culture and government*. Londres, 1988.

_____. *Culture and government: the emergence of literary education*. Londres, 1988.

HURWITZ, Siegmund. *Lilith, die erste Eva: eine Studie uber dunkle Aspekte des Weiblichen*. Zurique: Daimon Verlag, 1980.

HUYSSEN, Andreas. "The vamp and the machine: Fritz Lang's *Metropolis*". In *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism*. Bloomington, 1986.

JAMESON, Fredric. "Magical narratives: on the dialectical use of genre criticism". In *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*. Londres, 1981.

JOHNSON, Barbara. "Introduction". In Jacques Derrida. *Dissemination*. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

JONES, Ken. *Right turn: the conservative revolution in education*. Londres, 1989.

KANT, Immanuel. "What is Enlightenment?". In *Philosopical writings*. Nova York, 1986.

_____. *Education*. Michigan, 1960. (*Sobre a pedagogia*. Piracicaba: Editora da UNIMEP, 1996.

KAPLAN, Cora. *Sea change: culture and feminism*. Londres, 1986.

KOSELLECK, R. *Critique and crisis enlightenment and the pathogenesis of modern society*. Oxford: Berg, 1988.

KRISTEVA, Julia. "Ellipsis on dread and the specular seduction". *Wide Angle*, 3(3), 1979.

_____. *Powers of horror: an essay on abjection*. Nova York, 1982.

_____. *The powers of horror: an essay on abjection*. Nova York: Columbia University Press, 1982.

LACAN, Jacques. *The four fundamental concepts of psychoanalysis*. Londres, 1977.

LASH, Scott. "Postmodernity and desire". *Theory and society*, 14, 1985.

LEFORT, Claude. *The political forms of modern society*. Cambridge, 1986.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Introduction to the work of Marcel Mauss*. Londres, 1987.

LYOTARD, Jean-François e THÉBAUD, Jean-Lou p. *Just gaming*. Manchester, 1985.

_____. *The postmodern condition: a report on knowledge*. Manchester, 1984.

MAUSS, M. "A category of the human mind: the notion of person; the notion of self". In M. Carrithers, S. Collins e S.

Lukes (orgs.). *The category of the person: Anthropology, Philosophy, History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

_____. "Techniques of the body". *Economy and Society*, 2, 1973: 70-87.

McALPINE, Monica E. "The pardoner's homosexuality and how it matters". *PMLA*, 95, 1980: 8-22.

McLENNAN, Gregor. *Marxism, pluralism and beyond*. Cambridge, 1989.

MORETTI, Franco. "Dialetic of fear". In *Signs taken for wonders*. Londres, 1983.

_____. *The way of the world: the Bildungsroman in European culture*. Londres, 1987.

MORRIS, David. "Gothic sublimity". *New Literary History*, XVI(2), 1985.

MORRIS, Meaghan. "Posmodernity and Lyotard's sublime". *Art & Text*, 16, 1984/5.

MORUS, Thomas. *The Yale edition of the complete works of Thomas More. Vol. 2. The history of King Richard III*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1963.

MULVEY, Laura. "Changes: thoughts on myth, narrative and historical experience". *History workshop journal*, 23, 1987.

MURDOCK, Grahan. "Imagining modernity: Moretti on the *Bildungsroman*". *New Formation*, 6, 1988.

NASH, Mark. "Vampyr and the fantastic". *Screen*, 17(3), 1976.

NEWMAN, Karen. "'And wash the Ethiop White': femininity and the monstruous in Othello". In Jean E. Howard e Marion F. O'Connor (orgs.). *The text in history and ideology*. Nova York: Methuen, 1987.

OLDFIELD, Adrian. "Citizenship: an unnatural practice". *Political Quarterly*, 61(2), 1990.

OVIDIO. *Metamorphoses*. Cambridge: Harvard University Press, 1916.

PATEMAN, Carole. *The problem of political obligation: A critique of liberal theory*. Cambridge, 1985.

PENLEY, Constance. "Time travel, primal scene and the critical dystopia". In James Donald (org.). *Fantasy and the cinema*. Londres, 1989.

PIRIE, David. *A heritage of horror: the English gothic cinema, 1946-1972*. Londres, 1973.

PRAWER, S. S. *Caligari's children: the film as a tale of terror*. Oxford, 1980.

PRAZ, Mario. *The Romantic agony*. Londres, 1970.

RAJCHMAN, John. *Michel Foucault: the freedom of philosophy*. Nova York, 1985.

RANK, Otto. *The double. A psychoanalytic study*. Londres, 1989.

ROGIN, Michael. *Ronald Reagan, the movie, and other episodes in political demonology*. Berkeley, 1987.

ROSE, Jacqueline. "Margaret Thathcer and Ruth Ellis". *New Formations*, 6, 1988/9.

ROSE, Nikolas. "Governing the enterprising self". Trabalho apresentado na conferência *The values of the enterprise culture*, Universidade de Lancaster, 1989.

ROSE, Nikolas. *Governing the soul*. Londres, 1990.

_____. *Governing the soul: the shaping of the private self*. Londres, 1990.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Émile ou de l'éducation*. Paris: Gallimard, 1964.

_____. *Emile*. Londres, 1911.

_____. *The social contract*. Harmondsworth, 1968.

ROY, Bruno. "En marge du monde connu: les races des monstres". In Guy-H. Allard (org.). *Aspects de la marginalité au Moyen Age*. Quebeque: Les Éditions de l'Aurore, 1975.

SADE, Marquês de. *Philosophy in the bedroom*. In Richard Seaver e Austryn Wainhouse (orgs.). *The Marquis de Sade*. Nova York, 1965. (*A filosofia na alcova*. Salvador: Ágalma, 1995).

SAID, Edward. *Orientalism*. Nova York: Pantheon, 1978.

SMALL, A. W. *The cameralists: the pioneers of German social polity*. Nova York: Burt Franklin, 1909.

SMITH, Barbara Herrnstein. "Belief and resistance: a symmetrical account". *Critical Inquiry*, 18, outono 1991.

STEWART, Susan. *On longing: narratives of miniature, the gigantic, the souvenir, the collection*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984.

TANNER, Tony. *Adultery in the novel: contract and transgression*. Baltimore/Londres, 1979.

The quest for Holy Grail. Londres: Penguin Books, 1969.

THEWELEIT, Klaus. *Male fantasies*. Cambridge, 1987.

TODOROV, Tzvetan. *The fantastic: a structural approach to a literary genre*. Ithaca, 1973.

UEBEL, Michael. "Unthinking the monster: twelfth-century responses to saracen alterity". In Jeffrey Jerome Cohen (org.). *Monster theory. Reading culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996: 264-291.

WALKERDINE, Valerie e LUCEY, Helen. *Democracy in the kitchen: regulating mothers and socializing daughters*. Londres, 1989.

_____. "Developmental psychology and the child-centered pedagogy". In Julian Henriques et al. (orgs.). *Changing the subject*. Londres, 1984.

_____. "It's only natural: rethinking child-centered pedagogy". In AnnMarie Wolpe e James Donald (orgs.). *Is there anyone here from education?* Londres, 983.

_____. *Counting girls out*. Londres, 1989.

_____. *The mastery of reason: cognitive development and the production of rationality*. Londres, 1988.

WITTGENSTEIN, L. *Remarks on the foundations of Mathematics*. Oxford: Blackwell, 1978.

WOLLEN, Peter. "Cinema/americanism"the robot". *New Formation*, 8, 1989.

WOLLSTONECRAFT, Mary. *Vindication of the rights of women*. Harmondsworth, 1982.

WOOD, Robin. "An introduction to the American horror film". In Bill Nichols (org.). *Movies and methods, v. 2*. Berkeley, 1985.

WRIGHT, Elizabeth. *Psychoanalytic criticism: theory in practice*. Londres, 1984.

ZIZEK, Slavoj. *The sublime object of ideology*. Londres, 1989.

Autores

Ian Hunter é professor da Faculty of Humanities, Griffith University, Brisbane, Austrália. É o autor de *Culture and government: the emergence of literary education* e *Rethinking the school* (tradução para o espanhol publicada pela editora Pomares-Corredor, Barcelona, Espanha, com o título *Repensar la escuela. Subjetividad, "burocracia y crítica"*.

James Donald é professor de Estudos sobre a Mídia na Universidade de Sussex, Inglaterra. Seus livros anteriores incluem *Politics and ideology* (organizado em conjunto com Stuart Hall), *Fantasy and the cinema* e *'Race', culture and difference* (organizado em conjunto com Ali Rattansi). É editor da revista *New formations*.

Jeffrey Jerome Cohen é professor de Língua Inglesa e diretor do Programa em Ciências Humanas da George Washington University. Tem publicado artigos sobre teoria do gênero e sobre a construção cultural da monstruosidade. Seu livro mais recente é *Sex, monsters and the Middle Ages*.

José Gil é professor de Filosofia da Universidade Nova de Lisboa. Seus livros mais recentes

são *Monstros* (Quetzal), do qual é parte o ensaio aqui publicado, e *Metamorfoses do corpo* (Relógio d'Água). No Brasil, a editora Relume-Dumará publicou, recentemente, seu *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*.

Tomaz Tadeu da Silva é professor do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Seus livros mais recentes são *Documentos de identidade. Uma introdução às teorias do currículo* e *O currículo como fetiche. A poética e a política do texto curricular*, ambos pela Autêntica Editora.

A arte e o artista da capa

A capa reproduz fotografia da escultura, em técnica mista, do artista argentino Yoel Novoa, intitulada *Arlt lleva a Rigoletto para presentarle su novia*. A escultura está inspirada no conto de Robert Arlt, "El jorobadito" ("O corcundinha"), do livro do mesmo nome (Editorial Losada). Esta escultura está exposta, juntamente com outras, no sebo "Rigoletto", de propriedade do autor, localizado no Paseo La Plaza, Local 10, Av. Corrientes, 1.660, Buenos Aires, Argentina. As fotografias foram feitas por Jorge Boido.

Nascido em 1943, no Centro Gallego, Buenos Aires, Yoel Novoa formou-se como Técnico Mecânico, exercendo essa profissão, por alguns anos, na fábrica Di Tella Automotores. Desde 1965, faz teatro, dedica-se à escultura e escreve. Realizou, entre outras, as seguintes exposições, em diversos locais de Buenos Aires: "Imágenes de Borges", "Borges y el Juguete Rabioso", "Arltliana". Publicou, em 1995, pela editora Al Filo, o livro *Epistola vampirica*.

Qualquer livro da Autêntica Editora não encontrado nas livrarias pode ser pedido por carta, fax, telefone ou Internet para:

Autêntica Editora
Rua Tabelião Ferreira de Carvalho, 584
Belo Horizonte-MG — CEP: 31170-180
PABX: (0-XX-31) 481-4860
e-mail: autentica@autenticaeditora.com.br

Visite a loja da Autêntica na Internet:
www.autenticaeditora.com.br

Jeffrey J. Cohen, bem como do trabalho que encerra o livro, de autoria de José Gil.

Finalmente, o ensaio de introdução é de autoria de seu organizador, no qual se situam, de forma sintética, os principais questionamentos que hoje se fazem, no campo da teoria educacional, à chamada "teoria do sujeito" ou "filosofia da consciência". Apesar de todo o impacto da teoria pós-estruturalista, a noção de sujeito que está no centro da teorização crítica em educação tem sido muito pouco questionada. É precisamente a isso que se dedica este livro. Depois de *Pedagogia dos monstros*, talvez seja o caso de sumir com o "sujeito" da educação.

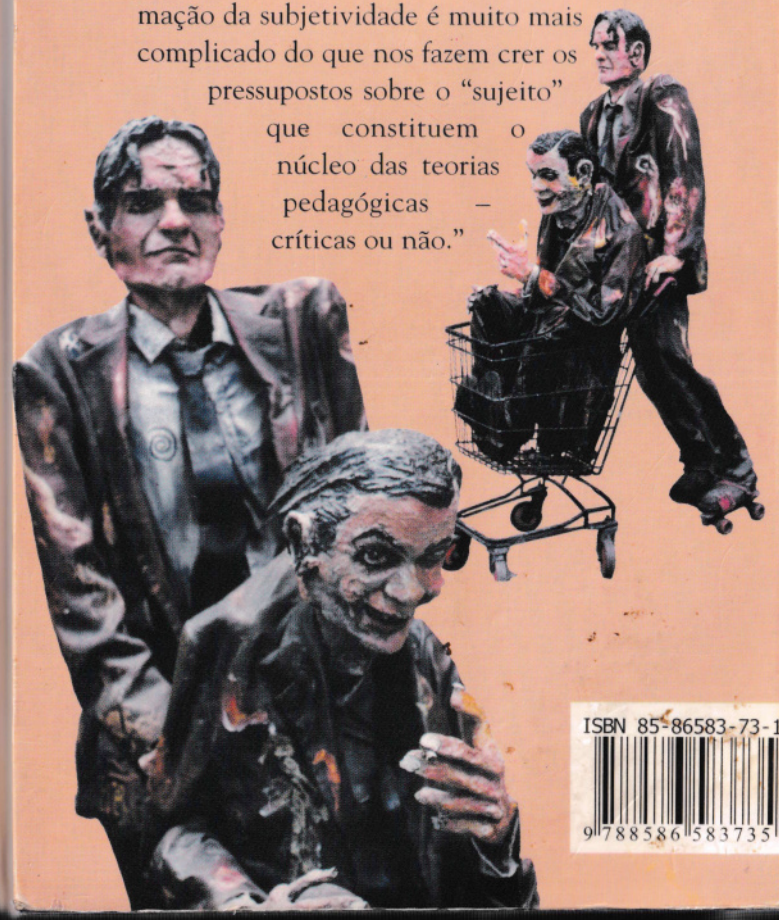
Veja os outros títulos da coleção Estudos Culturais:

- O casaco de Marx - roupas, memória, dor - *Peter Stallybrass (Trad.: Tomaz Tadeu da Silva)*
- O que é, afinal, Estudos Culturais? - *Richard Johnson, Ana Carolina Escsteguy, Norma Schulman (Org. e trad.: Tomaz Tadeu da Silva)*
- Teoria cultural e educação - Um vocabulário crítico - *Tomaz Tadeu da Silva*

Próximo lançamento:

Antropologia do ciborgue - As vertigens do pós-humano - *Org. e trad.: Tomaz Tadeu da Silva*

"A análise da ficção sobre monstros chama a atenção para o caráter problemático da natureza da subjetividade pressuposta na teoria pedagógica – sobretudo na teoria pedagógica crítica. A "pedagogia dos monstros" não desenvolve uma pedagogia dirigida à formação de monstros nem uma pedagogia que utilize os monstros com fins formativos. A "pedagogia dos monstros" recorre aos monstros para mostrar que o processo de formação da subjetividade é muito mais complicado do que nos fazem crer os pressupostos sobre o "sujeito" que constituem o núcleo das teorias pedagógicas – críticas ou não."



ISBN 85-86583-73-1